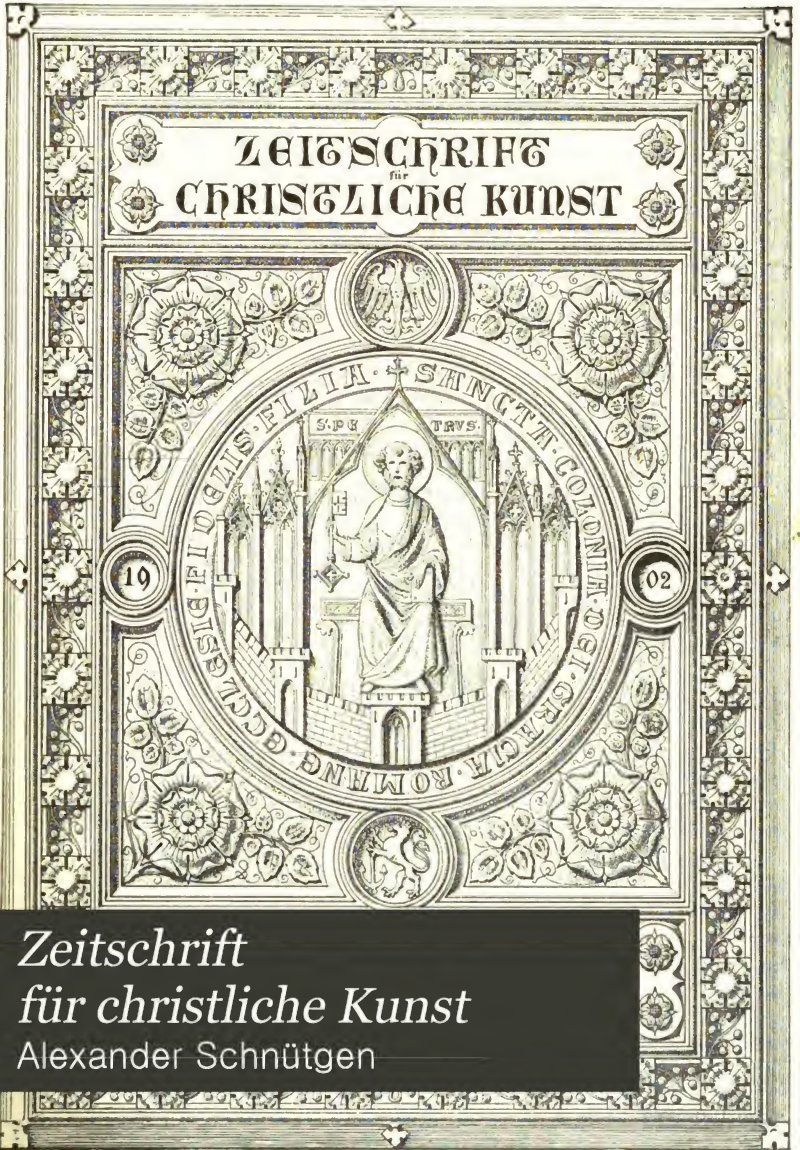


Zeitschrift für christliche Kunst

Alexander Schnütgen

FA26.2

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

JOHN AMORY LOWELL,

(Class of 1815).

This fund is $30,000, and of its income three quarters shall be spent for books and one quarter be added to the principal.

Digitized by Google

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT
für
CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON ALEX. SCHNÜTGEN IN COELN.
JAHRGANG XV
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN IN DÜSSELDORF.

Digitized by Google

FA26.2

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

JOHN AMORY LOWELL,

(Class of 1815).

This fund is $20,000, and of its income three quarters shall be spent for books and one quarter be added to the principal.

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN.

DOMKAPITULAR IN KÖLN

1902. XV. JAHRGANG. 1902.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1903.

Digitized by Google

F'A 2 L. 2.

Cornell fund

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT für CHRISTLICHE KUNST

19 02

HERAUSGEGEBEN VON ALEX. SCHNÜTGEN IN COELN
JAHRGANG XV
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN IN DÜSSELDORF

Digitized by Google

1979-58

Digitized by Google

Inhalts-Verzeichniss

zum XV. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst“.

I. Abhandlungen.

Spalte

Entwurf zu einem romanischen Baldachinaltar für St. Quirin in Neufs. Von Schnütgen 1
Italienische Mitren aus dem Mittelalter. Von Jos. Braun 5
Alte hochgothische Medaillonmonstranz im Erzbischöfl. Museum zu Köln. Von Schnütgen 23
Der untergegangene siebenarmige Leuchter des Michaelisklosters in Lüneburg. Von Hans Graeven 33
Zur Geschichte der Thiersymbolik in der Kunst des Abendlandes. (Schlufs aus Bd. XIV.) Von Steph. Beissel . . 51
Alte Fahne mit Zipfel. Von Schnütgen 63
Der Taufstein von St. Nikolaus zu Freiburg in der Schweiz und seine Bildwerke. Von W. Effmann 65
Der Altarschrein in der Stadtkirche zu Grabow i. M., kein Lübecker, sondern ein Hamburger Werk. Von Friedr. Schlie 81
Zur Entwicklung des liturgischen Farbenkanons. Von J. Braun . 83, 111, 143, 171
Hans Memlings Jugendentwicklung. Von E. Firmenich-Richartz 97
Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. I. 1. Bestickte Sammettüchlein mit Stoffreliquien zu Blankenheim. 2. Tragaltärchen im Dommuseum zu Augsburg. Von Schnütgen 121
II. 3. Spätromanischer Untersatz eines Reliquienbehälters in der Sammlung Vasters. 4. Hochgothische Medaillonmonstranz der Burgkapelle von Eltz. 5. Hochgothisches Ciborium der Burgkapelle von Eltz. Von Schnütgen 153
III. 6. Romanisches Reliquienkissen in St. Patrokli zu Soest. 7. Französisches Elfenbeindiptychon des XIV. Jahrh. im Bischöfl. Museum zu Münster. 8. Hochgothisches Reliquienkästchen von Holz mit gestanztem und emaillirtem Silberschmuck in St. Ursula zu Köln. Von Schnütgen 177
IV. 9. Spätromanische Hostienbüchse der Sammlung Clemens. 10. Reliquienbuch mit der spätgothischen silbergetriebenen Figur des hl. Johannes Ev. im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe. 11. Kufstafelchen mit Relief aus Bernsteinmilch in St. Gereon zu Köln. 12. Gestickte Aumonière des XIV. Jahrh. in Xanten. 13. Silbervergoldete Agraffe von 1512 des Berliner Kunstgewerbemuseums. Von Schnütgen . 211
V. 14. Die romanische Holzthüre von St. Maria im Kapitol zu Köln. Von Ditges. 15. Kleines polychromirtes Holztriptychon d. Samml. Clemens. 16. Gestickter Kaselstab der Samml. Clemens. 17. Romanischer Kreuzfufs d. Samml. von zur Mühlen. Von Schnütgen . 241
VI. 18. Ein Missale aus Hildesheim und die Anfänge der Armenbibel. Von St. Beissel. Nachtrag (betr. Schlufs d. Ausstellung) von Schnütgen . 265, 307
VII. 19. Der Tragaltar des Domschatzes zu Paderborn. Von Steph. Beissel . 331
VIII. 20. Sammetkasel mit gestickten Stäben der Pfarrkirche zu Bocholt. — Zwei holzgeschnitzte Gruppchen derselben Hand in verschiedenem Besitz: 21. Kreuzigungsgruppe (Sammlung Clemens). 22. St. Sebastianusgruppe (Sammlung Thewalt). Von Schnütgen 369
Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes. I. Aus dem Leben unserer lieben Frau. II. Aus dem Leben des

Digitized by Google

Spalte

h. Petrus. III. Aus dem Leben und Kultus der hh. Drei Könige. IV. und V. Legende des h. Papstes Silvester I. VI. Martyrium der hh. Nabor u. Felix und des h. Gregorius von Spoleto. Von A. Steffens . 129, 161, 193, 225, 257, 289

Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg. Von J. A. Endres . . 205, 235, 275, 297

Praktisches Schnittmuster für das Roschett. Von F. St. 281

Spalte

Die alte romanische Pfarrkirche zu Oberbreisig. Von Jacob Marchand . . 321

Mittelalterliche Steinkanzeln. Von C. A. Meckel. 339

Neuer Beichtstuhl romanischen Stils in St. Maria im Kapitol zu Köln. Von Schnütgen 353

Die Bamberger Domstatuen, ihre Aufstellung und Deutung. Von Wilhelm Vöge 357

II. Nachrichten.

Spalte

Friedrich Schlie †. Von Schnütgen . 187

Spalte

Alexius Kleinertz †. Von Schnütgen 341

III. Bücherschau.

Spalte 27, 89, 187, 255, 285, 319, 343, 377.

IV. Abbildungen.

Spalte

Entwurf zu einem romanischen Baldachinaltar für St. Quirin in Neufs. (Doppeltafel) 1

Italienische Mitren aus dem Mittelalter. (9 Abbildungen) . . . . . 11—14

Alte hochgothische Medaillonmonstranz im Erzbischöfl. Museum zu Köln . . 26

Der untergegangene siebenarmige Leuchter des Michaelisklosters in Lüneburg. (3 Abbildungen) . 37—38, 43—44, 49—50

Alte Fahne mit Zipfel . . . . . 63—64

Der Taufstein von St. Nikolaus zu Freiburg in der Schweiz und seine Bildwerke. (10 Abbild.) . . . 67—70, 73—74

Hans Memlings Jugendentwicklung (Tafel III).

Stoffreliquien der Pfarrkirche zu Blankenheim (2 Abbildungen) . . . . 123—124

Romanisches Tragaltärchen im Dom-Museum zu Augsburg. (2 Abbildungen) 125—126

Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes. (4 Abbild.) 137—138, 165—166, 197—198, 229—230

Spätromanischer Untersatz eines Reliquienbehälters . . . . . 153—154

Hochgothische Medaillonmonstranz der Burgkapelle von Eltz . . . . 155—156

Spalte

Hochgothisches Ciborium der Burgkapelle von Eltz . . . . . 157—158

Gesticktes Reliquienkissen des XII. Jahrh. zu Soest. (2 Abbildungen) . . . 179—180

Französisches Elfenbeindiptychon im Bischöfl. Museum zu Münster . . 181—182

Hochgothisches Reliquienkästchen in St. Ursula zu Köln . . . . . 185—186

Spätromanische Hostienbüchse der Sammlung Clemens (3 Abbildungen) . 211—212

Reliquienbuch mit dem Hochrelief von St. Johannes Ev. . . . . 213—214

Kufstäfelchen mit Relief aus Bernsteinmilch in St. Gereon zu Köln (3 Abbildungen) . . . . . 215—218

Gestickte Aumonière des XIV. Jahrh. in Xanten . . . . . 221—222

Silbervergoldete Agraffe von 1512 des Berliner Kunstgewerbemuseums . 223—224

Die romanische Holzthüre von St. Maria im Kapitol zu Köln . . . 243—244

Polychromirtes spätgothisches Holztriptychon der Sammlung Clemens . 259—250

Gestickter Kaselstab der Sammlung Clemens, Norditalien, XIV. Jahrh. . 251—252

Romanischer Kreuzfufs der Sammlung von zur Mühlen . . . . . 253—254

Digitized by Google

Spalte

Ein Missale aus Hildesheim und die Anfänge der Armenbibel (10 Abbildungen) 265, 269—270, 307, 309—310

Praktisches Schnittmuster für das Roschett (2 Abbildungen) . . 281—282, 283—284

Die romanische Pfarrkirche zu Oberbreisig (13 Abbildungen) . . . 323—328

Der Tragaltar des Domschatzes zu Paderborn (3 Abbildungen) . . . . 331—334

Spalte

Mittelalterliche Steinkanzeln. (Doppeltafel).

Neuer Beichtstuhl romanischen Stils in St. Maria im Kapitol zu Köln . 355—356

Sammetbrokatkasel mit gestickten Stäben der Pfarrkirche zu Bocholt . . 371—372

Holzgeschnitztes Kreuzigungsgrüppchen der Sammlung Clemens . . . 373—374

Holzgeschnitztes St. Sebastianusgrüppchen der Sammlung Thewalt . . . 375—376

Digitized by Google

Alphabetisches Register.

* zeigt an, dafs der Text illustrirt ist. — A. = Anmerkung. Jh. = Jahrhundert. Slg. = Sammlung.
Verweisungen in eckigen Klammern beziehen sich auf die früheren Bände der Zeitschrift und sind Berichtigungen oder Ergänzungen der vorhergehenden Register. Die römischen Ziffern verweisen in diesen Fällen auf die Jahrgänge.

Aachen, Slg Lamberti Kreuzabnahme aus der Schule des Meisters des Amsterdamer Kabinets 111, A. 16.

Slg. Vaters. Spätromanischer Untersatz eines Reliquienbehälters 153*.

Adler, als christl. Symbol 66, 62.

Agraffe, silbervergoldete, von 1512, Berlin, Kunstgewerbemuseum 224*.

Athen 281.

Altäre (s. a. Tragaltäre). Neuer romanischer Altar für Neuß, St. Quirin 1*.

Altarschrein zu Grabow i. M. 81.

Anagni, Domschatz, Mittelalterliche Mitren 10*.

Antwerpen, Galerie Nr. 5. Porträt von H. Memling 108.

Augsburg, Dom-Museum. Tragaltärchen 128*.

Aumonière, XIV. Jahrh. Xanten, Dom (IV 346) 219*.

Bagnorea, Collegio delle missioni. Mittelalterl. Mitra 21*.

Bamberg, Dom-Statuen 357.

Baukunst, Romanische Pfarrkirche zu Oberbreisig 321*.

Beichtstuhl, neuer romanischer 353*.

Bemalung von Beichtstühlen 355.

Bergkrystall-Intaglien 154.

Berlin, Museum, Oelpausen von den Wandgemälden auf den Innenseiten der Chorbrüstungen des Kölner Domes 136.

Kunstgewerbemuseum. Silbervergoldete Agraffe von 1512 224*.

Bildhauerkunst. Französisches Elfenbeindiptychon XIV. Jh. im Museum zu Münster 183*.

Relief vom Kufstäfelchen in Köln, St. Gereon XVI. Jh. 217*.

Romanische Holzthür von St. Maria im Kapitol zu Köln 241*.

Mittelalterliche Steinkanzeln 339. Abbildungen Tafel IV*.

Taufstein zu St. Nikolaus in Freiburg (Schweiz) 65*.

Spätgothisches Holztriptychon der Slg. Clemens, München 248*.

Die Bamberger Domstatuen 357.

Zwei Holzskulpturwerke 1. Hälfte XVI. Jh. auf der Ausstellung Düsseldorf 1902 370*.

Neuer romanischer Altar für St. Quirin in Neuß 1*.

Neuer romanischer Beichtstuhl in Köln, St. Maria im Kapitol 353*.

Blankenheim (Kreis Schleiden), Pfarrkirche. Stoffreliquien 127*.

Bocholt (Kr. Borken). Alte Kasel 369*.

Bologna, S. Pietro. Mittelalterliche Mitren 17*.

Braunschweig, Dom. Siebenarmiger Leuchter 33*.

Brignoles (Var). Sogenannte Mitra des hl. Ludwig von Toulouse S. A. 1.

Brüssel, Königl. Galerie. Sforza-Altar 104.

C, Initiale 307.

Capua, Dom. Mitra 16*.

Castel S. Elia. Mittelalterliche Mitren 17.

Chantilly, Musée Condé, Calvarienberg und Stifterin (von H. Memling?) 105.

Ciborium, hochgothisches. Burg Elz 160*.

Danzig. Jüngstes Gericht von Memling 109.

Düsseldorf, Kunsthistorische Ausstellung 1902. 121*, 153*, 177*, 211*, 211*, 265*, 307*, 331*, 369*.

Einhorn in der mittelalterlichen kirchlichen Kunst 35, 60.

Eltz, Burg (Kr. Mayen). Hochgoth. Monstranz und Ciborium 158*, 160*.

Email am siebenarmigen Leuchter zu Braunschweig 50.

Essen, Siebenarmiger Leuchter 40, 41, 46, 49.

F, Initiale 265*.

Fahne, alte, aus der Slg. Thewalt in Köln 63*.

Farben, liturgische 83, 111, 143, 171.

Florenz, S. Trinità. Mittelalterliche Mitra 19.

Freiburg (Schweiz) St. Nikolaus. Taufstein 65*.

Glasgemälde, ehemalige, in St. Emmeram zu Regensburg 305.

St. Goar. Kathol. Kirche. Altargemälde (aus der Werkstatt des Meisters des Amsterdamer Kabinets ?) 109.

Goldschmiedekunst. Alte Arbeiten auf d. Ausstellung Düsseldorf 1902. 128*, 153*, 184*, 211 ff*, 331*.

Alte hochgothische Medaillonmonstranz, Köln, Erzbischöfl. Museum 24*.

Grabow (Mecklenburg), Stadtkirche. Altarschrein 81.

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe. Reliquienbuch mit spätgothischer Figur des hl. Johannes Ev. 211*.

Hannover, Kestner-Museum. Mittelalterliche Emailplättchen 50*, 51 A. 31.

Hersfeld, Klosterkirche. Skulpturen in der Vorhalle des oberen Chores 361.

Hildesheim, Dom. Ehemaliger Bildercyclus in der Vorhalle 308.

Sakramentar 272.

St. Michael. Deckenmalerei 308.

Hostienbüchse, spätromanische Slg. Clemens, München 211*

Hunaweier, Elsafs (Kr. Rappoltsweiler) Kanzel 339, Abbildung Tafel IV*.

Intaglien auf Bergkrystall 154.

Kanzeln, Mittelalterliche Steinkanzeln 339, Abbild. Tafel IV*.

Kasel, alte, der Pfarrkirche zu Bocholt 369*.

Kleinertz, Alexius, Maler 341.

Kloster neuburg. Altar Peters von Verdun 311.

Siebenarmiger Leuchter 41, 46, 49.

Köln, Dom. Alte Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen 129*, 161*, 193*, 225*, 257, 289.

St. Gereon. Kufstäfelchen 217*.

St. Maria im Kapitol. Romanische Holzthür 241*.

Neuer Beichtstuhl 353*.

St. Ursula. Hochgothisches Reliquienkästchen 181*.

Museum, Nr. 69. Verherrlichung Mariä 106.

Nr. 70. St. Christoph, Gereon, Petrus, Anna selbdritt vom Meister der Glorifikation 107.

Erzbischöfl. Museum. Alte hochgothische Medaillonmonstranz 23*.

Slg. Steinmeyer, Madonnenbild (von H. Memling ?) 103*.

Slg. Thewalt. Alte Fahne 63*.

Holzgeschnitztes St. Sebastianusgruppchen, 1. Hälfte XVI. Jh. 370*.

Kruzifixe. Romanischer Kreuzfufs, Slg. von zur Mühlen 253*.

Kufstäfelchen in St. Gereon zu Köln 217*.

Digitized by Google

Lebensalter durch Thierbilder symbolisirt 61.
Leuchter, ehemaliger siebenarmiger, zu Lüneburg 33*.
Löwe als Symbol der Auferstehung Christi 38, 60.
Lüneburg. Ehemaliger siebenarmiger Leuchter des Michaeliskl0sters 33*.

Mailand, Dom. Siebenarmiger Leuchter 41, 41, 46, 49.
Malerei, Missale aus Hildesheim 205*.
Die Anfänge der Armenbibel 307.
Romanische Deckenmalereien zu St. Emmeram in Regensburg 205, 235, 275, 297.
Alte Malereien auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes 126*, 161*, 193*, 225*, 257, 289.
Miniatur aus einem Werdener Missale, Ende XV. Jh. 65*.
Altarschrein zu Grabow i. M. 81.
Hans Memlings Jugendentwicklung 97*.
Memling, Hans 97*.
Mengelberg, W., Bildhauer 1*, 353*.
Metallarbeiten, Ehemal. siebenarmiger Leuchter des Michaeliskl0sters zu Lüneburg 33*.
Miniaturen. Anfänge der Armenbibel 307*.
Ein Missale aus Hildesheim 205*.
Mitren, mittelalterl. italienische 5*
Monstranz, hochgothische, Köln, Erzbischöfl. Museum 23*.
hochgothische, Burg Elz 158*.
Monza. Mittelalterliche Mitren 19.
München, Pinakothek, Anbetung der hl. Drei Könige von R. v. d. Weyden 108.
Slg. Clemens. Spätromanische Hostienbüchse 211*.
Gestickter Kaselstab, XIV. Jh. 249*.
Polychromirtes spätgothisches Holztriptychon 218*.
Anbetung des Christuskindes von Memling 102 A. 5.
Holzgeschnitztes Kreuzigungsgruppchen, 1. Hälfte XVI. Jh. 370*.
Münden (Hannover), St. Blasiuskirche, Kanzel 340, Abbildung Tafel IV*.
Münster i. W., Bischöfl. Museum. Französ. Elfenbein-Diptychon XIV. Jh 183*.

Neufs, St. Quirin, Hochaltar 1*.
Niello auf dem Tragaltärchen des Paderborner Domschatzes 332.
Oberbreisig (Kr. Ahrweiler), Pfarrkirche 291*.

Paderborn, Dom. Tragaltärchen 331*.
Busdorfkirche. Siebenarm. Leuchter 40, 41, 46, 49 A. 26
Paramente (s. a bei den Einzelheiten), Farbenkanon 83, 111, 143, 171.
Paris, Slg. Alph. de Rothschild, Ruhe auf der Flucht nach Aegypten von Memling 102 A. 5.
Pelikan als Symbol des Opfertodes Christi 36, 39, 52, 56, 61.
Phönix als Symbol der Auferstehung 36, 57, 60.
Physiologus als Quelle der mittelalterlichen Thiersymbolik 35, 54.
Prag, Veitsdom. Mittelalterl. Leuchterfufs 41, 42.
Prophetenspiel in der mittelalterlichen kirchl. Malerei 307.

Ravenna, Museo nazionale. Mittelalterliche Mitra 20.
Regensburg, St. Emmeram. Ehemalige Glasgemälde 305.
Romanische Deckenmalereien 205, 235, 275, 297.
Reims, Ehemaliger siebenarmiger Leuchter 40, 49.
Reliquiare. Spätromanischer Untersatz aus Slg. Vasters, Aachen 183*.
Hochgothisches Kästchen zu St. Ursula in Köln 184*.
Spätgothisches Kästchen als Buchbehälter, Hamburg, Museum 214*.
Reliquienkissen, romanisches, zu Soest 177*.
Rom, S. Martino ai Monti. Sog. Mitra Silvestens I. 6.
S. Pietro in Vincoli und S. Maria della Pace. Sog. Mitra des hl. Ubaldus von Gubbio 8.
Vatikan. Mitra vom Grabe Johannes XXII. 9*.
Roschett, Schnittmuster 281*.
Ruhr, Haus Offer gen. Ruhr (Kr. Hörde), Slg. von zur Mühlen, Romanischer Kreuzfufs 259*

Schlie, Friedrich 187.
Soest, St. Patrocli. Romanisches Reliquienkissen 177*.
Stammheim (Kr. Mülheim, Rhein), Bibliothek Fürstenberg-Stammheim, Missale mit Miniaturen aus Hildesheim 205*, 307*.
Stams (Tyrol). Flügelaltar mit symbolischem Cyklus 56.
Stausebach (Kr. Kirchhain). Kanzel 340, Abbildung Tafel IV*.
Stickerei. Alte Arbeiten auf der Ausstellung Düsseldorf 1902. 127*, 177*, 219*, 249*, 280*.
Alte Fahne, Slg. Thewalt, Köln 65*.
Mittelalterliche italienische Mitren 5*.
Strafsburg, Dom. Fries mit symbolischen Darstellungen 60.
T, Initiale 65*.
Taufstein zu St. Nikolaus in Freiburg (Schweiz) 65*.
Tauschirung auf dem Tragaltärchen des Paderborner Domschatzes 332.
Theophilus, Verfasser der Schedula div. artium = Rogkerus 337.
Thiersymbolik, Geschichte 51.
Tragaltar, Dom-Museum, Augsburg 128.
Paderborn, Dom 331*.

Verona, S. Zeno. Sogen. Mitra des hl. Zeno 20.
Vicenza. Kruzifixus von Memling 109.

Xanten Gestickte Aumonière, XIV Jh. 219*.

Verzeichnifs der besprochenen Bücher und Kunstblätter.

Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule 381.
Alte und neue Welt 1903. 255.
Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden Bd. I von Luthmer 189.
Beifsel, die Aachenfahrt 192.
Blennerhassett, Chateaubriand 343.
Bonomelli, das neue Jahrhundert 343.
Borrmann, mittelalterl. Wand- u. Deckenmalereien (Schlufs.) 347.
Braig, zur Erinnerung an F. X. Kraus 32.
Braun, 150 Vorlagen für Paramentenstickereien 285.
Brockhaus, Forschungen über Florentiner Kunstwerke 319.
Büchi, die katholische Kirche in der Schweiz 191.
Dalton, catalogue of early christian antiquities 93.
Ehrhard, Liberaler Katholizismus? 275.
Einsiedler-Kalender 1903 256.
Fäh, Geschichte der bildenden Künste 344.
Farcy, de, Cathédrale d'Angers 95.
Franck, Meister der Ecclesia und Synagoga 347.

Digitized by Google

Fritsch, die Gestalt des Menschen 352.

Geiges, Fensterschmuck des Freiburger Münsters, I. Heft, 378.

Gheyn, van den, Cathédrale St. Bavon à Gand 96.

Glassen, Anleitung zur Anfertigung kirchlicher Handarbeiten 320.

Glötzle und Knöpfler, das Vater Unser im Geiste der ältesten Kirchenväter, II. Aufl. 27.

Glücksrad-Kalender 1903 288.

Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur 189.

Kirchenthür des hl. Ambrosius in Mailand 89.

Gradmann, Geschichte der christlichen Kunst 345.

Grupp, Kulturgeschichte der römischen Kaiserzeit I. Bd. 351.

Gurlitt, historische Städtebilder II, Würzburg 93.

Gutersohn, Schweizerflora im Kunstgewerbe I. 31.

Guthmann, Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst 350.

Hoppenot, Le Crucifix 89.

Jahrbuch der bildenden Kunst 1902 383.

Jarisch's Volkskalender 1903 288.

Kanitz, Katechismus d. Ornamentik 191.

Kempf, das Münster zu Freiburg i. Br. 27.

Küfler'sche Farbenholzschnitte 288.

Kralik, v., goldene Legende 346.

Kraus, Wandgemälde der St. Sylvesterkapelle zu Goldbach 377.

Kühlens Kunstdrucke 287, 384.

Kunst des Jahres 1902 (Bruckmann) 288.

Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. I. Band, von Berold, Riehl, Hager u. A. 92.

Kunstdenkmäler der Schweiz Heft I u. II. 349.

Lessing s. Vorbilderhefte.

Literatur-Gesellschaft, deutsche. Illustrirte Komane 288.

Luthmer s. Bau- und Kunstdenkmäler 189.

Lutsch, Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien VI. Bd. 352.

Marienkalender (Benziger) 1903 256.

Meier, Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogthums Braunschweig II. Bd. 30.

Meisenbach, Riffarth & Co., Ansichtskarten nach Gruppen aus der Schmederer'schen Krippen-Sammlung 192.

Meister, alte (Seemann) II. Jg 382.

Hundert, der Gegenwart in farbiger Wiedergabe 255.

Neumann, Dom von Parenzo 377.

Neuwirth s. Springer.

Oettingen, v., Türmers Bilderschatz 383.

Rethel, Todtentanz 384.

Schell, Christus 343.

Schlecht (s. a. Schumacher) Bayerns Kirchenprovinzen 91.

Schlie, Kunst- und Geschichtsdenkmäler von Mecklenburg-Schwerin Bd. V. 29.

Schmidt, K. E., Cordoba und Granada 94.

Schmidt's (Florenz) Farbenholzschnitte 288.

Schneider u. Metze, Hauptmerkmale der Baustile 382.

Schumacher u. Schlecht, Leben Jesu 285.

Springer, Handb. der Kunstgeschichte II. Mittelalter v. J. Neuwirth. III. Renaissance: in Italien 28. IV: im Norden 187.

Strzygowski, hellenistische und koptische Kunst in Alexandria 280.

Stückelberg, Reliquien „in der Schweiz 90.

Swarzenski s. Vorbilderhefte.

Türmers Bilderschatz 383.

Voll, Meisterwerke der National-Gallery 190.

Vorbilderhefte aus dem königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin II. 26 von Lessing; II. 28 von Swarzenski; II. 29 von Lessing 348.

Walchegger, Brixen 96.

Wandern und Reisen I. Jg. 350.

Warnecke, Hauptwerke der bildenden Kunst 344.

Weber, Albr. Dürer III. Aufl. 349.

Weis-Liebersdorf, Christus- und Apostelbilder 379.

Weltgeschichte in Charakterbildern 343 (2).

Digitized by Google

TA 26.2

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XV. JAHRG. — HEFT 1.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1902.

Digitized by Google

DEC 6 1902
LIBRARY.
Divinity School

Vereinigung

zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

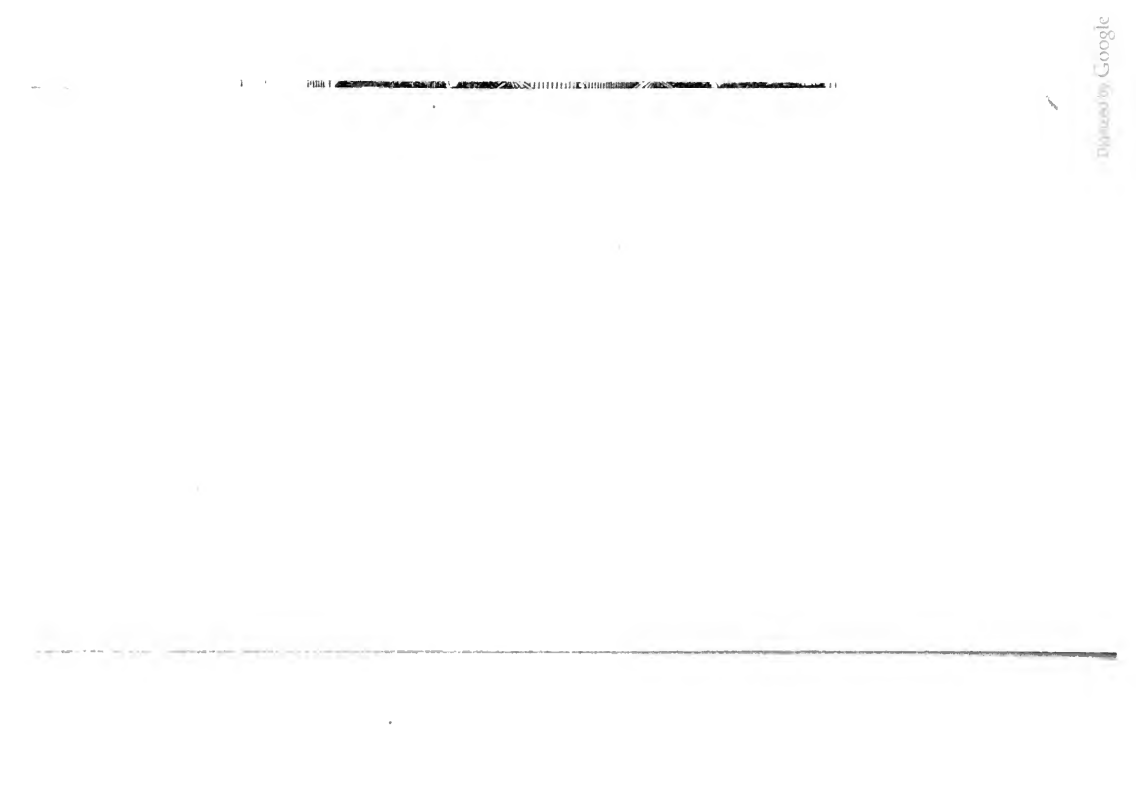
Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern

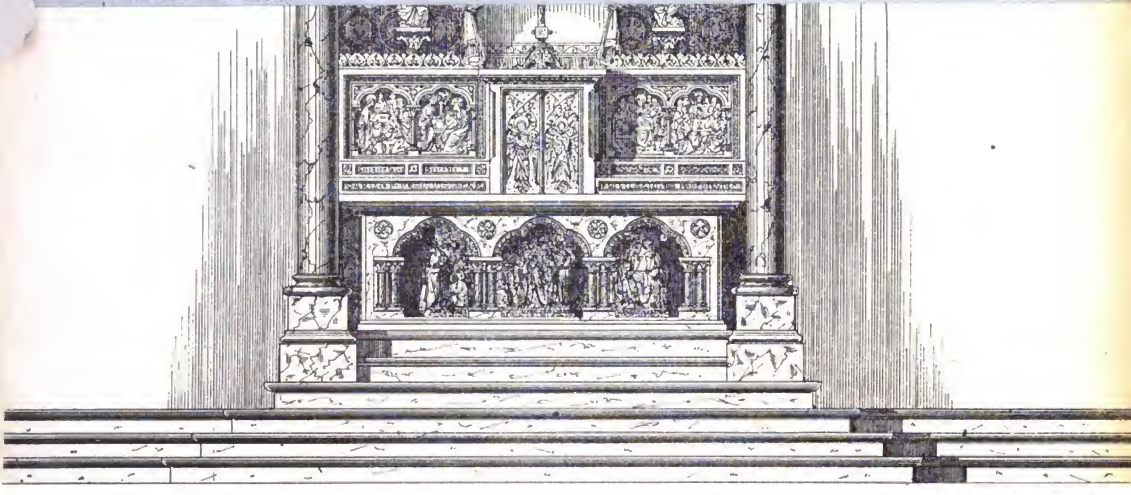
Ehrenmitglieder: Seine erzbischöflichen Gnaden Herr Erzbischof Dr. HUBERTUS SIMAR von Köln.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Dr. DÜSTERWALD Pfarrer an St. Martin (KÖLN).
Professor WILH. EFFMANN (KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WIEN).
Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Königl. Baurath F. C. HEIMANN (KÖLN).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, VAN VLEUTEN, ALDENKIRCHEN und SCHNÜTGEN den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Digitized by Google





Entwurf zu einem romanischen Baldachinaltar für St. Quirin in Neufs von Mengelberg

Digitized by Google

Abhandlungen.

Entwurf zu einem romanischen Baldachinaltar für St. Quirin in Neufs.

Mit Abbildung (Doppeltafel).

Für Altarbauten romanischen Stiles fehlt es fast ganz an alten Vorbildern. Die wenigen Stein-, Holz-, Metallretabel bieten für die Nachahmung nur geringe Anhaltspunkte, und von den Ciborienaltären können die in den alten italienischen Basiliken erhaltenen hierfür nur wenig in Betracht kommen, eher der flach geschlossene, schwere Aufbau in Hamersleben (vergl. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunst-Denkmäler der Provinz Sachsen, XIV. Heft, S. 131). Dennoch erscheint diese Baldachinform als die passendste Anlage, wenn die Mafsverhältnisse des Chores sie überhaupt gestatten. Da sie nämlich ein Bau im Bau ist, so stellt sie an den Chor den Anspruch grofser Dimensionen, beträchtlicher Breite und Tiefe, noch erheblicherer Höhenmafse. Wo der Baldachin nicht frei sich entfalten kann, also die Architektur ringsum oder nach oben irgendwie beengt oder drückt, ist er sicher nicht am Platze, und auch da, wo er die Gliederungen des Chores wesentlich beeinträchtigt, also z. B. den Saulenstellungen. Nischen, Arkaden, Fenstern ihre Wirkung nimmt, ist er nicht angebracht.

Da der Chor von St. Quirin in Neufs (der durch den zur Zeit von Zwirner in die Vierung eingebauten gothisirenden Steinaltarkoloss vollständig verbaut und verunstaltet ist), eine lichte Höhe von 20 *m*, eine Breite und Tiefe von 8 *m* hat und hinsichtlich der Gliederungen einen ganz ungewöhnlichen Reichthum, so erscheint für seinen Hochaltar der Baldachin die gegebene Form. Der Kirchenvorstand hat sie daher als Bedingung angegeben bei dem Ausschreiben einer eng begrenzten Konkurrenz. Aus dieser ist Bildhauer W. Mengelberg in Utrecht als Sieger hervorgegangen mit dem hier beigelegten Plan, der, obwohl hinreichend klar in der Zeichnung, bezüglich seiner Ausführung, namentlich in technischer Hinsicht, einer kurzen Erklärung bedarf.

Von den drei Marmorstufen, die unmittelbar zum Altar hinauf-, vielmehr hineinführen, ist die unterste 4 *m* breit, sie führt rings im Quadrat herum, und auf ihren Ecken stehen die vier Marmorsäulen, welche den Baldachin tragen. Die Stylobate sind von dunklerem Marmor und den Uebergang zu den helleren Monolithen, die sehr hart sein müssen, um die gewaltige Last tragen zu können, bilden Bronzebasen, wie ein Bronzewulst sie abschliefst und zu dem Kalksteinkapitäl überleitet. Seine Deckplatte ist wiederum aus Marmor gebildet, und darüber hinaus herrscht der leichte französische Kalkstein. Die Ecken, aus denen das Dach herauswächst, sind abgeschrägt und ausgehöhlt, um für die Reliefs der Evangelistensymbole Platz zu gewinnen, und über dem gedrückten Spitzbogen mit seinen Mafswerknasen erscheint das Relief des Pelikans in dem Frontispiz, welches mit freibehandelten Krabbenblättern besetzt, in eine kräftige Kreuzblume ausklingt. Auf den Ecken stehen gewissermafsen als die Fortsetzungen bezw. Bekrönungen der Säulen und als vortreffliche Gruppenbildner aus Stein gemeisselte, von Marmorsäulchen eingefafste Lauben und in ihnen unter einem Kleeblattbogen je eine Standfigur der Evangelisten; die sie bekrönenden Helme reichen bis zur Höhe des Dachfirstes und des ihn abschliefsenden Kammes. Im Kreuzdach und seinen Einsattlungen vollzieht sich der Uebergang aus dem verjüngten Viereck in das Achteck, aus welchem, etwas unter, (doch besser auf) der Höhe des Firstes die achteckige Laterne herauswächst. Ebenfalls aus Stein konstruirt und mit Marmorsäulchen, welche die Arkaden einfassen, geschmückt, gibt sie mit ihrem aus den Spitzgiebeln sich entwickelnden reichen Pyramidendache, dem Blätterkranze,

Digitized by Google

der es umfängt und zur Bekrönungslaterne überführt, einen ernsten, monumentalen Abschlufs, so dafs die ganze Anlage als eine Steinkonstruktion erscheint und doch in dem ganz aus aufgelösten Mauern bestehenden, reich gegliederten Chor nicht zu schwer wirkt. Da sie zudem die drei unteren Kleeblattfenster der Chorapsis zur Geltung kommen läfst, und mit dem Bekrönungskreuze nur bis an die Schräge des oberen Fensters heranreicht, also die Architektur des Chores respektirt, so darf ihr auch hinsichtlich der Durchblicke und der perspektivischen Wirkung Anerkennung gezollt werden. Auf diese sind auch der Altar und sein Aufsatz berechnet. Der erstere, also die Mensa, ist aus gelblichem Marmor gebildet und mit dunklen Marmorsäulchen geschmückt, die Bronzebasen und Kapitäle haben. Unter den drei durch Bronzerosetten geschiedenen breiten Kleeblattbögen stehen vergoldete Bronzegruppen, die dem alttestamentlichen Bilderkreise entnommen sind: die eherne Schlange zwischen den Opfern Melchisedeks und Isaaks. Das ebenfalls aus Marmor gebildete Retabel wird von zwei sockelartigen, daher niedrigen Leuchterbänken mit Inschriftfries getragen, hinter welchen die gleichfalls von gedrückten Kleeblattbögen bekrönten, dem neuen Testament entnommenen Bronzereliefs der Hochzeit von Kanaan, der Unterredung am Jakobsbrunnen, der wunderbaren Brodvermehrung und des Abendmahls aufragen, paarweise von einem schweren Profil eingefafst und von einem Kamm abgeschlossen. Das bis auf die Altarplatte herabreichende, also vorspringende Tabernakel ist mit einer reliefirten oder gravirten Doppelthüre von vergoldetem Messing geschmückt und trägt auf seiner Plattform das Altarkreuz, welches unter einem schwebenden Baldachin steht, leicht der Monstranz Platz machend, wenn sie exponirt werden soll. Die im Achteck konstruirte, ganz aus vergoldetem Messing gebildete Baldachinkrone schwebt frei von dem Kreuzgewölbe herunter und an ihr sind ringsum die gestickten Vorhänge befestigt, die vorn auseinandergehalten werden durch auf Konsolen knieende Engel in vergoldeter Bronze. Der gewebte oder gestickte Teppich, der an einer die beiden hinteren Altarsäulen mit einander verbindenden Stange auf der Höhe der Kapitäle herunterhängt, gibt dem Hintergrunde die ihm durchaus nöthige Ruhe, dem Altarraum selbst die für das Innere erforderliche Geschlossenheit und Feierlichkeit. Zu dieser mufs auch die Bemalung des durch Rippen markirten Kreuzgewölbes beitragen, mag sie nur in Ornamenten oder auch in figürlichen Darstellungen bestehen.

Das Baldachindach mufs nicht blofs, wie oben bereits betont wurde, in der Konstruktion leicht sein, sondern auch in der Wirkung. Defswegen müssen nicht nur die konstruktiven Gliederungen auch farblich entsprechend betont, sondern zugleich die übrigen Farben so gewählt werden, dafs der Eindruck leicht und glänzend wird, mit anderen Worten, das Gold mufs hier zur reichsten Verwendung gelangen. Dasselbe darf sich nicht auf die Profile und Ornamente beschränken, sondern mufs auf die Flächen ausgedehnt werden, insoweit sie leicht wirken sollen, also namentlich auf diejenigen des Kreuz- und Laternendaches. Beide müssen reich in Gold erstrahlen, daher am besten mit Hinterglasmalereien versehen werden, die hinsichtlich der Leuchtkraft wie der Dauerhaftigkeit alle anderen Vergoldungsarten hinter sich lassen. Die Schindelungen, die für die unteren, die Seraphimfiguren, die für die oberen Dachflächen vorgesehen sind, kommen auf diese Weise auch hinsichtlich ihrer beiderseitigen Ergänzung zur Geltung, und zwar ohne die Anwendung von allerlei theatralischen Lichteffekten, wie sie neuerdings vielfach mit und ohne Reflektoren versucht werden. An dieser bevorzugten Stätte darf auch dem höchsten Glanze die Ruhe nicht fehlen, welche dem Heiligthume, erst recht dem Allerheiligsten, unbedingt gewahrt bleiben mufs.

Wenn alle in der vorstehenden Beschreibung erwähnten Einrichtungen und Mafsnahmen zusammenwirken, ist dem neuen Hochaltar eine harmonische Wirkung gesichert, harmonisch gegenüber dem Bauwerk, welches in Betreff der Gröfse wie der Schönheit keinen Vergleich zu scheuen braucht, harmonisch auch in sich selber, da die einzelnen Theile vortrefflich zu einander stimmen, kein Glied auf Kosten des anderen sich vordrängt und in Bezug auf den Stil vollkommene Einheit herrscht. Da auch den liturgischen Vorschriften und Bedürfnissen alle Rechnung getragen ist, so darf dem Entwurf das Zeugnifs ausgestellt werden, dafs es die Auszeichnung, die ihm zu Theil geworden ist, in jeder Hinsicht verdient. Schnütgen.

Digitized by Google

Italienische Mitren aus dem Mittelalter.

(Mit 9 Abbildungen.)

Italien ist verhältnifsmäfsig sehr arm an liturgischen Gewändern aus dem Mittelalter. Paramente aus dem XVII. und XVIII. Jahrh. sind häufig. Auf der retrospektiven Ausstellung der christlichen Kunst, die 1898 gelegentlich der grofsen Ausstellung zu Turin statt hatte, waren sie in gröfster Zahl und in prächtigen Stücken vertreten; es waren natürlich Gewänder ganz im Geschmack des Barocks. Das XVI. Jahrh. hatte nur einige wenige Paramente zur Ausstellung entsandt, noch weniger das Mittelalter, aus welchem mit Ausnahme von vier Mitren kaum ein vollständiges Gewand zu sehen war. Was etwa sonst noch aus demselben vorhanden war, bestand in etlichen beschnittenen Kaseln und einer Anzahl von Fragmenten, namentlich Stäben und Stabresten.

Aehnlich verhielt es sich auf den Ausstellungen des eucharistischen Kongresses zu Orvieto im Jahre 1896 und zu Venedig im Jahre 1897 und der retrospektiven Ausstellung in Cremona im Jahre 1899, auf welch' letzterer sich kaum ein einziges mittelalterliches Parament eingefunden hatte. Freilich geben die Ausstellungen nicht allerwegen ein treues Bild des noch vorhandenen Bestandes an mittelalterlichen liturgischen Gewändern.

Indessen ist wirklich nur wenig mehr da; das Wenige aber, was sich erhalten hat, verdankt seine Rettung in beinahe allen Fällen dem Umstande, dafs man in den betreffenden Paramenten Reliquien zu besitzen glaubte.

Am gröfsten ist noch die Zahl mittelalterlicher Mitren. Kaum ein anderes Land dürfte deren noch so viele aufweisen, wie gerade Italien. Freilich gibt es unter ihnen nur wenige materiell kostbare. Indessen kommt es ja auch für die Geschichte der pontifikalen Kopfbedeckung in erster Linie auf die Form und erst in zweiter auf die Ausstattung an.

Die noch erhaltenen mittelalterlichen Mitren in Italien gehören dem Ausgang des XII., dem XIII., XIV. und XV. Jahrh. an und geben demgemäfs ein treffliches Bild der Entwickelung, welche der bischöfliche Kopfschmuck in Italien während dieser Zeit genommen hat.

Rom besitzt noch drei Mitren. Der Schatz der Kathedrale von Anagni, darf sich rühmen, deren sogar vier zu bergen. Zwei zu Castel S. Elia befindliche Mitren wurden schon früher in dieser Zeitschrift besprochen. Zwei, auch was die Ausstattung anlangt, höchst werthvolle Mitren befinden sich im Dom zu Bologna, zwei andere zu Monza. Je eine Mitra treffen wir in der Kathedrale von Capua; in S. Trinità zu Florenz, im Museum zu Ravenna, in S. Zeno zu Verona, im Collegio delle missioni zu Bagnorea, im Dom zu Cividale und zu Vallombrosa. Zu Orvieto war 1896 eine von P. Grisar entdeckte Mitra Cölestins V. ausgestellt. Ist die Beschreibung, welche mir von der Vallombrosaner Mitra gemacht wurde, richtig, so ware sie ein ebenso interessantes Stück wie so ziemlich einzig in ihrer Art. Wir hätten in ihr ein Beispiel der ältesten Mitraform. Nach den Angaben, die ich vom Prior der Vallombrosaner in S. Trinità zu Florenz erhielt, soll die Mitra nämlich der Hörner entbehren und Kegelform haben. Leider verhinderte mich ein Unwohlsein in Verein mit Ungunst der Witterung, sie persönlich in Augenschein zu nehmen. Ich möchte um so mehr hier auf sie aufmerksam gemacht haben.

Das „biretum S. Proculi", welches Bock wie Ch. de Linas noch in St. Zeno zu Verona sahen, und welches ich gemäfs der Beschreibung, welche dieselben von ihm gegeben haben, in meiner «Geschichte der pontifikalen Gewänder» mit grofser Wahrscheinlichkeit gleichfalls auf eine Mitra der frühesten Form deuten zu dürfen glaubte, ist leider nicht mehr vorhanden. Alle Nachforschungen, die ich in S. Zeno selbst, wie in Verona überhaupt anstellte, blieben ohne Ergebnifs. Bock schrieb 1866, de Linas 1861; es war demnach das „biretum S. Proculi" noch gegen Ende der sechziger Jahre in S. Zeno. Es scheint aber schon seit geraumer Zeit abhanden gekommen zu sein, da es einem so tüchtigen Kenner Veronas wie D. Antonio Pighi, Pfarrer von S. Lorenzo, der mir mit liebenswürdiger Freundlichkeit alle mögliche Auskunft gab, völlig unbekannt war.

Doch einige näheren Angaben über die Mitren. Von den drei römischen ist eine nicht unbekannt. Es ist die sog. Mitra Silvesters I. in S. Martino ai Monti. Sie wurde bereits mehrfach seit der Zeit des Kardinals Angelo

Digitized by Google

Rocca beschrieben und abgebildet. Sie als Reliquie des hl. Silvester anzusehen, wird heutzutage wohl kaum mehr Jemand, der nur ein wenig von der Geschichte der pontifikalen Kopfbedeckung kennt, über sich bringen. Wunderbar aber ist, dafs bislang alle, welche sich mit der Mitra beschäftigt haben, und zwar auf Grund persönlicher Inaugenscheinnahme, dieselbe als wirklichen bischöflichen Kopfschmuck behandelt haben, der bald dem XI., bald nach dem Stil der Darstellung und der dem Stoff eingestickten Inschrift dem XIII., bald dem XIV. Jahrh. zugeschrieben wurde. Ich sah die Mitra, von der übrigens nur noch zwei Drittel der vorderen Hälfte vorhanden sind, zuerst in Turin, woselbst sie zur Ausstellung gelangt war. Beim ersten Blick war mir angesichts ihrer pygmäenhaften Mafsverhältnisse — völlig rekonstruirt hat sie nur einen Umfang von ca. 40—42 *cm* — klar, dafs sie nie das Haupt eines Mannes geschmückt haben kann.

Man hat, um ihre Zuweisung an Silvester I. zu erklären, sie als Mitra Silvesters II. ausgegeben, freilich ohne zu bedenken, dafs die Beschaffenheit des Ornatstücks kaum weniger in die Zeit des letzteren, als in die des ersteren pafst. Die Sache liegt viel einfacher. Die Mitra hat ohne Zweifel eine Statue oder ein Büstenreliquiar des hl. Sylvester I. geschmückt. So und nur so sind ihre lächerlich minimalen Abmessungen verständlich.

Es ergibt sich hieraus aber auch, dafs die Mitra von S. Martino für die Geschichte der pontifikalen Kopfbedeckung im Grunde genommen nur von geringem Werth ist. Wenn wir sie hier erwähnen, geschieht es vornehmlich, um sie einmal als das zu charakterisiren, was sie wirklich ist und sie auf ihre wahre Bedeutung zurückzuführen. Sie kann nur insofern für die Entwicklungsgeschichte der Mitra in Betracht kommen, als sie eine verkleinerte Imitation der Mitren des ausgehenden XIII. oder beginnenden XIV. Jahrh. darstellt. Auf keinen Fall ist die Miniaturmitra von S. Martino ai Monti früher zu datiren. Was den Stoff derselben anlangt, so scheint sie durch Stickerei hergestellt zu sein. Doch ist es schwer, etwas Sicheres darüber festzustellen, da das Kästchen, worin sie eingeschlossen ist, eine genauere Untersuchung nicht gestattet. Die Farbe der Mitra ist ein dunkles Blau, das durch das Alter einen grauen Ton erhalten hat. Die Muttergottes mit dem Jesuskind auf dem Thron, die Engel, welche dieselben umstehen, die Sterne, welche den Grund füllen, die Inschrift: *Ave regina mundi* am unteren Rande und die aus nebeneinanderstehenden Quadraten gebildete Borde der Schrägseiten sind anscheinend in Gold ausgeführt. Die figürlichen Darstellungen sind ungeschlacht und eckig.[1])

Von den beiden andern römischen Mitren, welche bisher meines Wissens noch keine Besprechung erfahren haben, befindet sich die eine im Museo cristiano des Vatikan, die zweite halb in S. Pietro in Vincoli, halb in S. Maria della Pace. Die letztgenannte wird dem hl. Ubaldus von Gubbio († 1160) zugeschrieben. Sie kann demselben indessen unmöglich angehört haben; ihre Mafse, ihre Form und die durchaus gothische Stickerei, womit sie verziert ist, weisen mit Bestimmtheit auf das Ende des XIV. Jahrh. hin. Die Höhe der Mitra, die sich auf ca. 34 *cm* beläuft, übersteigt schon um ein namhaftes die Breite. Dem Stoff nach besteht das Ornatstück aus weifsem Taffet, der netzförmig mit abgeheftetem Goldfaden überspannt ist. Die üblichen Besätze in circulo und titulo sind durch rothe Kördelchen angedeutet, zwischen denen der Fond, soweit er nicht Medaillons aufweist, mit Goldfäden netzartig überzogen ist; nur wurde hier zum Unterschied von dem Grund der Mitra jeder Masche ein kleines Kreuzchen eingestickt. Der Medaillons befinden sich in circulo sechs und in titulo je drei. Sie enthalten den Erlöser, Maria, Johannes den Täufer, Apostel und Heilige. Aufserdem ist auf dem Fond der Schilde beiderseits neben dem Vertikalstreifen ein anbetender Engel in einem Medaillon angebracht. Die Figuren — Brustbilder — sind im point fendu, dem gespaltenen Stich, oder

[1]) Ein Pendant zur sog. Silvestermitra in S. Martino ai Monti bildet die dem hl. Ludwig von Toulouse († 1297) zugeschriebene Mitra zu Brignoles (Var). Sie hat eine Höhe von 28 *cm* und eine Breite von 21,8 *cm*, also einen Umfang von sage und schreibe nur 48,6 *cm*. Es ist unverständlich, wie Ch. de Linas, der die Mitra ausführlich behandelt hat («Revue de l'art chrét.» Jahrg. 1861 S. 225 ff.), das Ornatstück als authentisch hat ansehen können. Auch hier haben wir es zweifelsohne mit einer Mitra zu thun, die eine Statue oder Reliquienbüste des Heiligen schmückte. Ihre Mafsverhältnisse 28 × 21,8 *cm* weisen frühestens auf das Ende des XIV. Jahrh. hin oder besser den Anfang des XV. als ihre Entstehungszeit.

Digitized by Google

Modellirstich, wie er um seiner plastischen Wirkung willen vom Herausgeber dieser Zeitschrift treffend genannt worden ist, hergestellt.

Dafs die Mitra dem hl. Ubaldus zugeschrieben wird, dürfte wohl auf den Umstand zurückzuführen sein, dafs sie den hl. Leib des Heiligen geschmückt haben wird. Es war nämlich Brauch, denselben ab und zu zu erheben und neu zu bekleiden.[2]) In dieser Weise ist es auch zu erklären, wie ein lederner Handschuh in S. Maria della Pace zu Rom, der ausgesprochener Weise den Charakter des XVIII. Jahrh. an sich trägt, zum Handschuh des hl. Ubaldus geworden ist. Es sind Reliquien dritten Ranges, ähnlich den brandea, den Tüchern, die man in altchristlicher Zeit auf die Sarkophage der Heiligen legte und dann als Quasi-Reliquien behandelte.

Die Mitra im Museo cristiano des Vatikan (Abbild. 5) ist darum von besonderer Bedeutung, weil sie bestimmt datirt ist. Sie wurde 1759 zu Avignon im Grabe Johannes XXII. († 1334) aufgefunden und stammt sonach aus dem Beginn des XIV. Jahrh. Ihre sichere Datirung ist vor allem wichtig für die Entwicklungsgeschichte des pontifikalen Kopfschmuckes.

Sie ist aus weifsem Damast gearbeitet und entbehrt jeden Besatzes. Ihre mit rother Seide gefütterten Behänge haben an den Enden rothe Fransen. Sie weist noch die ursprüngliche Machweise auf, wonach die Mitra einen in der Mitte eingedrückten Sack darstellte, bezeichnend ist aber, dafs sich die Mafsverhältnisse bereits dahin geändert haben, dafs die Höhe und Breite der Mitra beinahe gleich geworden sind. Wir sind ersichtlich auf dem Wege zu den hochansteigenden Mitren des ausgehenden Mittelalters.

Zweitens ist die sichere Datirung auch für die Geschichte der Textilkunst von Interesse. Der Stoff des Ornatstückes besteht nämlich aus jenem durch Textur wie Musterung gleich ausgezeichneten Damast, bei welchem das Dessin, Adler, Pfauen, Leoparden und ähnliche mit dazwischen angebrachten fichtenzapfenförmigen Figuren sich stark plastisch über den Grund erhebt. Häufig sind die Köpfe, Fänge, Klauen und Flügelschilde der Thiere in Gold broschirt. Bei unserer Mitra ist der Stoff unbroschirt.

[2]) AA. SS. 16. Mai; III, 640: »gloria posthuma« c. 3, n. 16.

Im Inventar der Peterskirche vom Jahre 1361 kommen eine grofse Anzahl von Gewändern vor, die aus dem beschriebenen Damast bezw. Brokat angefertigt waren. Das Zeug heifst in demselben diasperum und wird einmal als opus Lucanum bezeichnet.[3]) Es sind also Stoffe dieser Art, die nach dem genannten Inventar noch bis gegen Ausgang des XIV. Jahrh. vielfach zur Herstellung von Paramenten verwendet worden sein müssen, in Lucca angefertigt worden. Immerhin können sie, soweit sie dort fabrizirt wurden, nur Kopien oder Nachbildungen arabischer Gewebe sein. Die einzelnen Bestandtheile des Dessins weisen darauf mit Bestimmtheit hin. Wenn Fischbach die Stoffe, von denen er ein Beispiel in ziemlich mangelhafter Abbildung bringt, schlechthin als byzantinische Arbeit des XIII. Jahrh. ausgibt, so ist das nach dem Gesagten jedenfalls unzutreffend.[4]) Die dem hl. Paulin von Aquileja († 802) zugeschriebene Mitra von Cividale ist um 1400 entstanden. Ihre in Gold- und Farbenstickerei hergestellten Besätze und Behänge weisen Brustbilder von Heiligen, darunter den hl. Dominikus, auf. Auch auf dem Titulus finden sich Heilige in Medaillons.

Von den vier zu Anagni befindlichen Mitren gehören drei wohl noch der Frühe des XIII. Jahrh. an. Eine derselben, eine mitra simplex (Abb. 1) mag sogar noch in das XII. Jahrh. hinübereichen. Sie besteht aus weifsem mit leichter Zickzackmusterung versehenen Linnen und entbehrt aller Verzierung. Ihre Höhe beträgt bei einer Breite von 28 *cm* blos 21 *cm*. Die 46 *cm* langen linnenen Behänge sind nur $4^1/_2$ *cm* breit. Die Naht zieht sich oben von Hornspitze zu Hornspitze und steigt dann über die Mitte des hinteren Schildes zum Rand herab. Inwendig ist das Ornatstück mit Pergament gesteift und mit weifsem Linnenfutter versehen. Es ist

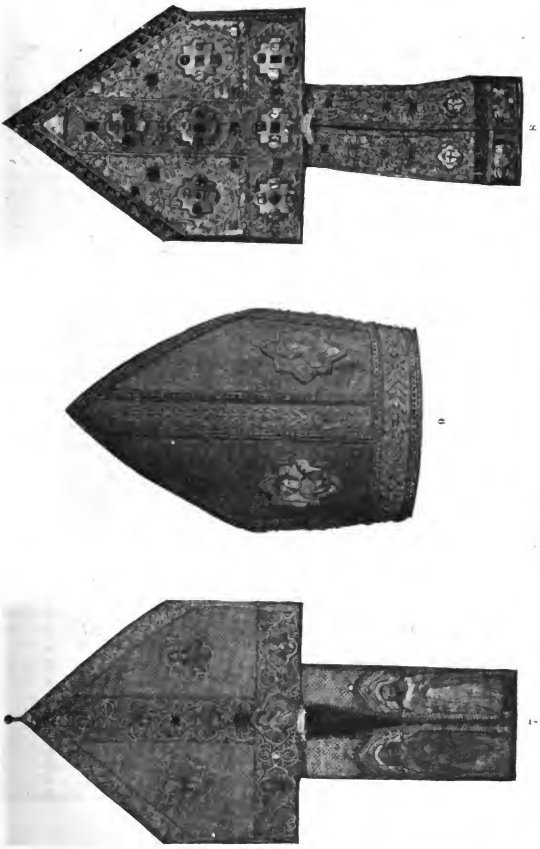
[3]) Müntz e Frolingham »Il Tesoro di San Pietro« (Roma 1884) p. 86.

[4]) Ornamente der Gewebe, Taf. 21 nebst Text. Auch die angebliche Mitra des hl. Ludwig von Toulouse zu Brignoles ist aus dem beschriebenen Damast gemacht. Ch. de Linas will irrigerweise, dafs derselbe weder byzantinischen, noch sarazenischen, noch sizilianischen, sondern maurischen Ursprungs sei. Die sogenannte Mitra des hl. Ludwig beweist, dafs der fragliche Stoff lange im Gebrauch geblieben ist. Er findet sich selbst noch bei einer Kasel des hl. Bernardin von Siena († 1444) in der dortigen Opera del duomo.

Digitized by Google

Italienische mittelalterliche Mitren. Abb. 1—4 Mitren aus der Kathedrale von Anagni. Abb. 5. Mitra Johannes' XXI. Abb. 6. Mitra aus dem Dom von Capua.

Digitized by Google



Italienische mittelalterliche Mitren. Abb. 7 und 8. Mitren aus S. Pietro zu Bologna. Abb. 9. Mitra aus Ragusa.

Digitized by Google

eine der niedrigsten Mitren, die mir bislang begegnet sind.

Die beiden andern Mitren haben bei einer Breite von ebenfalls 28 *cm* eine Höhe von 22 *cm*, sind also um ein wenig höher, als die erste. Die eine (Abb. 3, ist aus weifser Seide angefertigt und in circulo mit einer $4^1/_2$ *cm* breiten palermitanischen Goldborde versehen, welche die bekannten hakenförmigen geometrischen Muster aufweist. Der über die Mitte der Schilde vertikal herabsteigende kaum 3 *cm* breite Zierstreifen ist durch Goldstickerei hergestellt und besteht aus zwei schmalen Bändchen mit dazwischen liegender leichter Ranke. Die drei grofsen Steine oder Perlen, welche ehedem dem Besatz aufgenäht waren, sind abhanden gekommen.

Neben dem Mittelstreifen sind die Schilde mit je zwei Heiligen in Goldstickerei geschmückt; auf der Rückseite gewahren wir den Evangelisten Johannes nebst einem, wie es scheint, zweiten, jedoch nicht durch Beischrift näher kenntlich gemachten Evangelisten, auf der Vorderseite steht rechts neben dem Vertikalstreifen der hl. Nicolaus, links der hochberühmte und zu Anagni hochverehrte Thomas Becket. Den Grund füllen Lilien und Möndchen, ein Anzeichen, dafs wir die Heimath der Mitra wohl nach Sizilien zu verlegen haben.

Gesteift ist das Ornatstück mit einem kräftigen, groben Linnen, gefüttert mit rother Seide. Die Machweise ist die bekannte; von den Nähten zieht sich die eine von Hornspitze zu Hornspitze, die andere steigt an der Seite herauf und läuft quer über den Kopf, bis zur Mitte, wo sie an der ersten Naht endet.

Von den Behängen ist nur noch einer erhalten. Derselbe ist ca. 42 *cm* lang und erbreitert sich nach unten etwas. Er ist analog dem Fond der Mitra mit Lilien und Möndchen geschmückt und mit Linnen gefüttert, das ein grofses Zickzackmuster aufweist.

Die Stickereien sind in dem neuerdings von de Farcy so benannten point retiré ausgeführt, bei dem der Goldfaden nicht einfach aufgeheftet, sondern mittelst des Abheftsfadens tief in den Stoff hineingezogen wird, so dafs es den Anschein gewinnt, als sei er völlig durchgezogen.

Die zweite der beiden Mitren (Abb. 2) ist wiederum aus einem kräftigen, mit feinem Zickzack gemusterten Linnengebild angefertigt, aus dem auch die 4 *cm* breiten Behänge bestehen. Die Naht der Mitra läuft hier von der Spitze der Hinterseite zur Spitze der Vorderseite und von da über die Mitte der letztern zum Rande, jedoch ist sie durch den Besatz in titulo verdeckt.

Die Besätze sind von ziemlicher Breite. Dieselbe beträgt beim Besatz in titulo 7 *cm*, bei der Randbordüre $6^1/_2$ *cm*. Ihr Fond wird durch einen dunkelpurpurnen Seidenstoff gebildet. Die Besätze in titulo sind mit je einem Rundmedaillon geschmückt, das auf der Vorderseite den Heiland enthält, der rechts und links von einer Lilie begleitet ist, auf der Rückseite Maria, gleichfalls mit Lilien zur Seite und der Beischrift $\overline{MP}$ - $\overline{\Theta V}$. Auf dem Randbesatz, der sich leider nur noch an der Rückseite erhalten hat, befinden sich drei Rundmedaillons, von denen das mittlere einen Heiligen, wie es scheint, Paulus, die übrigen das Brustbild eines Engels, in der Hand die Weltkugel, aufweisen. Die Medaillons sind durch Rauten von einander getrennt, die von einem mit rhombenförmigem Kern versehenen Kreis und vier Punkten gefüllt sind. Die Einfassung der Besätze besteht aus einem schmalen, in Goldstickerei hergestellten Streifchen; in die von den Medaillons, den Rauten und der Einfassung gebildeten Zwickel ist eine Ranke gelegt. Die stark hervortretenden Stickereien sind theils in Gold, theils in farbiger Seide ausgeführt.

Die vierte Mitra des Domschatzes von Anagni (Abb. 4) gehört frühestens der Spätzeit des XIII., wenn nicht gar erst dem Beginn des XIV. Jahrh. an. Sie ist aus weifser Seide gemacht, mit rothseidenem Futter versehen und in titulo und circulo mit Besätzen aus rothem Seidenköper ausgestattet. Dieselben sind von einem schmalen Goldbördchen sizilianischer Provenienz, wie es scheint, eingefafst und waren ehedem mit Glasperlen und Korallen verziert, wovon noch jetzt Reste vorhanden sind. Die beiden runden Zeugstücke aus rothen Seide, die zur Seite des Vertikalbesatzes auf dem Schilde aufgenäht sind, waren früher wohl mit einem Medaillon in Email oder Metall besetzt. Ueber den Grund des titulus sind kleine vergoldete Silberplättchen und Perlen verstreut.

Das volle Gegenstück zu der an dritter Stelle beschriebenen Mitra von Anagni (Abb. 6)

Digitized by Google

ist die Mitra im Dom zu Capua, zweifelsohne von derselben Provenienz, wenn nicht derselben Hand, von der mir eine für die Turiner Ausstellung angefertigte Photographie zu schenken S. Eminenz, Kardinal Capacelatro, Erzbischof von Capua, die Gewogenheit hatte. Es ist genau dieselbe Technik und derselbe Charakter und Stil der Stickerei, welche bei beiden die Besätze füllt. Der einzige Unterschied zwischen beiden besteht in der etwas veränderten Form der Medaillons, die hier als Quadrate auftreten, sowie der Rauten, deren Seiten ein Halbkreis angefügt ist, in Folge dessen denn auch die kleinen Zweiglein in den Zwickeln wegfallen und durch einen Punkt ersetzt werden mufsten. Leider ist das prächtige Ornatstück seines Oberstoffes, eines geometrisch gemusterten weifsen Seidenstoffes, fast gänzlich beraubt, so dafs überall das zwischen ihn und das Futter eingeschaltete Pergament hervorstarrt. Die Mitra wurde dem hl. Paulin von Capua († 843) zugeschrieben. Wie sie zu dieser Bezeichnung gekommen, ist mir unbekannt. Vielleicht dafs sie ursprünglich eine Votivgabe zu Ehren des Heiligen darstellte. Die Mitra, welche in Wirklichkeit keinesfalls über die erste Hälfte des XII. Jahrh. hinaus datirt werden kann, ist erst im XIII. Jahrh. entstanden.

Die beiden Mitren, deren sich die Pfarrkirche von Castel S. Elia erfreut, wurden von mir in einem früheren Jahrgang dieser Zeitschrift behandelt.[8]) Indem ich daher auf die dortige nähere Beschreibung derselben hinweise, bemerke ich nur, dafs die eine derselben aus schlichtem, rautenförmig gemustertem Linnen besteht, während die andere mit einem in Stickerei hergestellten Besatz in titulo und circulo versehen ist, und dafs die eine wohl noch der ersten Hälfte des XIII. Jahrh., die andere der zweiten, vielleicht aber erst dem Beginn des XIV. Jahrh. angehören wird.

Zwei glänzende Stücke sind die Mitren, die in S. Pietro zu Bologna aufbewahrt werden. Sie gelten als Reliquien des sel. Nicolaus Albergati († 1443, und sind die kostbarsten mittelalterlichen Mitren, welche Italien aufzuweisen hat. Sie sind durchaus charakteristisch für ihre Zeit. Hat doch die eine eine Höhe von 38 *cm* und eine Breite von 32 *cm*, während die andere 38 *cm* hoch und 31 *cm* breit ist.

Der Fond ist bei der ersten (Abb. 7) der beiden Mitren durch in Bordentechnik abgeheftete Silberfäden gebildet. Die Zierstreifen weisen Goldgrund auf und sind mit Ranken in Perlstickerei und Medaillons prächtig verziert. Auch auf den Schilden ist zu beiden Seiten des Vertikalbesatzes ein Medaillon angebracht. Die Figuren in den Medaillons — Christus, Maria und Heilige, vortreffliche Arbeiten, sind vornehmlich im Modellirstich hergestellt. Die Umrahmung der Schrägseiten bildet eine mit Ranken verzierte Goldborte. Die Spitzen der Hörner, welche durch rothen Sammet miteinander verbunden sind, enden in einem dunkelblauen Stein. Von den Edelsteinen, mit denen einst die Zierstreifen in titulo und circulo besetzt waren, sind nur noch einzelne vorhanden.

Die Behänge, welche an ihrem untern Ende eine Breite von 8 *cm* haben — ihre Länge läfst sich nicht genau feststellen, weil sie im Reliquiar theilweise zusammengefaltet sind — sind in derselben Weise wie der Fond der Mitra gearbeitet und unten mit zwei vorzüglich gestickten unter einem Baldachin angebrachten Heiligenfiguren geschmückt. Im Inneren ist die Mitra mit weifsinnenem Futter ausgestattet.

Die zweite Mitra (Abb. 8) entbehrt der figürlichen Stickerei vollständig. Dafür ist sie aber in anderer Beziehung um so kostbarer. Die Stelle der in Bildstickerei hergestellten Medaillons vertreten auf den Besätzen wie auf den neben den Vertikalstreifen sich findenden Flächen des Schildes dicke silbervergoldete, mit je fünf Edelsteinen besetzte Plättchen. Aufserdem ist die Mitra sammt ihren Besätzen und Behängen noch mit einer Anzahl alleinstehender Edelsteine verziert.

Der Grund der Besätze besteht aus abgehefteten Goldfäden, der Grund der Mitra und der Behänge aus dicht aneinander gefügten kleinen Perlen, welche von Goldfäden in Form von Ranken durchzogen sind. Der Vertikalstreifen der Mitra schliefst oben mit einem dreieckigen Emailplättchen ab, auf dem das Lamm Gottes dargestellt ist. Die Behänge endigen gleichfalls mit einem Emailplättchen. Dasselbe hat die Breite der Behänge, ist mit zwei Büsten, wie es scheint, der Apostel Petrus und Paulus,

[8]) Jahrgang 1899, n. 10, S. 33. Ich habe daselbst auch kurz die Anfertigungsweise der Mitra des XIII. Jahrh. erklärt.

Digitized by Google

geschmückt und oben mit einem Kamm, unten aber mit drei langen, silbervergoldeten Glöckchen versehen. Außerdem befinden sich hart oberhalb der Plättchen zwei in Email ausgeführte Wappen, welche ein rothes Kreuz in weißem Felde enthalten.

Die Schrägseiten der Mitra sind mit den in der Spätgothik bei den Mitren nicht seltenen, den Giebelkrabben nachgebildeten Blättern geschmückt.

Die Mitra ist ein Prunkstück ersten Ranges, das Ideal einer Mitra ist sie nicht. Bei aller Kostbarkeit ist sie ein ungefüges schweres Ding.

Bemerkenswerth ist, wie bei beiden Mitren im Dom zu Bologna nicht blos die Gesammthöhe um ein bedeutendes zugenommen hat, sondern auch die Höhe der Seiten, die von 7 oder 8 *cm* im Beginn des XIII. Jahrh. auf 15 *cm* gestiegen ist.

Die beiden Mitren von Monza haben bei einer Breite von 0,27 *cm* eine Höhe von 21 bezw. 21,5 *cm*. Auffallend sind bei diesen Maßen die ungemein breiten Besätze, die in circulo bei der einen eine Breite von 7,5 *cm*, bei der andern sogar von 9 *cm* haben. Der gegenwärtig sichtbare, aus weißem Damast bezw. rothem Taffet bestehende Grundstoff der Mitren ist modern. Es soll unter demselben ein Stoff des XIII. Jahrh. verborgen sein. Die Besätze bestehen aus palermitanischen Goldborden.

So wie die Mitren in ihrem gegenwärtigen Verschluss aussehen, machen sie den Eindruck, als ob sie nicht mit zwei Hörnern versehen wären, sondern eine kegelförmige Mütze darstellten. Doch halte ich es für wahrscheinlich, daß ihre scheinbare Kugelgestalt auf die spätere Verarbeitung zurückzuführen ist, bei welcher die Mitren ihren jetzigen Oberstoff erhielten. Leider ließ sich der Verschluß nicht öffnen, so daß eine genauere Untersuchung nicht möglich war. Es ist für den Forscher eine unangenehme Sache, wenn die Paramente sich hinter Glas und Rahmen befinden. Uebrigens weist der Besatz einer der Mitren Spuren einer sonstigen Verwendung auf. Haben die Mitren zwei Hörner, so dürfen sie etwa aus der Frühe des XIII. Jahrh. stammen.

Die niedrigste aller mir bekannten Mitren befindet sich in S. Trinità zu Florenz. Sie hat bei einer Breite von 30 *cm* blos eine Höhe von 19 *cm*. Im Uebrigen ist sie weiter nicht sonderlich bemerkenswerth. Sie ist eine mitra simplex nach Art der schlichtlinnenen Mitren zu Anagni und Castel St. Elia. Die 5 *cm* breiten Behänge sind 35 *cm* lang. Die Naht zieht sich von der Spitze des vorderen Schildes zur Spitze des hinteren und von da über die Mitte des letzteren bis zum Rande.

Die Mitra gilt als Reliquie des hl. Bernardo degli Uberti († 1133). Ich halte diese Zuweisung für wenig wahrscheinlich, glaube vielmehr, das Ornatstück erst dem Ende des XII. Jahrh. zuweisen zu sollen. Um 1133 dürfte die dritte Mitrenform, wie sie in unserer Mitra vertreten ist, schwerlich, am wenigsten aber in Italien, schon im Gebrauch gewesen sein.

Ein sehr interessantes Stück ist die Mitra, die man in S. Zeno zu Verona aufbewahrt. Sie galt als pontifikaler Kopfschmuck des hl. Zeno, ist aber seitdem auch zu Verona als Arbeit des XIII. Jahrh. anerkannt worden. Ihre Maße — sie ist 29 *cm* breit und 25 ½ *cm* hoch — weisen sie etwa der Mitte des XIII. Jahrh. zu. Die goldgestickten Mönchen, welche den Fond der Schilder schmücken, lassen sie als Schöpfung sizilianisch-sarazenischer Industrie oder doch als Nachbildung von Arbeiten derselben erscheinen.

Die Zierstreifen in circulo und titulo der Mitra wurden durch Goldfäden hergestellt, welche mittelst des point retiré abgeheftet sind. Die figürlichen Darstellungen, welche auf denselben angebracht sind — Brustbilder der Apostel in circuitu und Ganzbilder Christi und Maria in titulo — sind in braun konturirt. Ausgestickt sind nur die Gesichter und Hände. Zeichnung und Ausführung sind recht unbeholfen. Alle Figuren sind durch Beischriften gekennzeichnet.

Auf den Feldern neben dem Vertikalstreifen sind in Medaillons auf Goldgrund und zwar gleichfalls in Umrissen die Evangelistensymbole angebracht. Außerdem findet sich auf ihnen weiter dem seitlichen Rande zu ein großer, achteckiger Stern. Der Mitra eignet noch die alte Machweise.

Die beiden noch erübrigenden Mitren des Museo nazionale von Ravenna und des Collegio delle missioni zu Bagnorea gehören dem Ausgang des Mittelalters an. Es sind, wie die Mitren in S. Pietro zu Bologna, thurmähnlich aufstrebende, steife Ungethüme.

Am prächtigsten von beiden war die nunmehr leider sehr beschädigte und in ihre zwei

Digitized by Google

Hälften zertheilte Mitra des Museo nazionale. Die Besätze bestehen theils aus alten sizilianischen Goldborden mit geometrischen und animalen Dessins, theils aus bestickten Streifen. Auf der Vorderseite ist in trefflicher Stickerei die Krönung Maria dargestellt. Links vom Vertikalbesatz ist Maria angebracht, über welcher ein Engel herabschwebt, eine Krone in den Händen; rechts von demselben sitzt der Heiland auf seinem Throne. Die Rückseite schmücken entsprechend unter Baldachinen die Bilder der Apostel Petrus und Paulus. Die Abschrägungen der Mitra begleiten in stark reliefirter Goldstickerei imitirte Giebelblumen; die Spitzen der cornua schliefsen mit silbervergoldeter Kreuzblume. Auf den Behangen gewahrt man unter einem Baldachin einen knieenden Bischof, über dem ein Engel herabfliegt.

Die im Besitz der Konventualen zu Bagnorea (Abb. 9) befindliche Mitra wird dem hl. Bonaventura zugeschrieben. Form und Verzierung des Ornatstückes, die in gleicher Weise mit aller Bestimmtheit auf das Ende des XV. Jahrh. hinweisen, lassen jedoch keinen Zweifel, dafs sie dem Heiligen unmöglich zugehört haben kann.

Die Mitra ist gut erhalten. Ihre Höhe beträgt ca. 36 *cm*. Der Fond wie die Besätze sind durch abgeheftete Goldfäden gebildet, die hier wie dort in gleich meisterhafter Weise behandelt sind. Auf dem Fond bilden die Abheftfäden eine an das Granatapfeldessin erinnernde Musterung. Die Borden füllt in stets wiederkehrender Folge in leichter Hochstickerei ein mit einer Rosette abschliefsender Zweig. Eine vorzügliche Arbeit sind die vier Medaillons, mit welchen die Felder zur Seite des Mittelbesatzes geschmückt sind. Sie enthalten Brustbilder von Heiligen. Eigenthümlich und darum bemerkenswerth ist, dafs auch an den Seiten der Mitra eine Borde von der Art, wie sie sich in circulo und titulo befindet, angebracht ist.

Das waren die noch vorhandenen mittelalterlichen Mitren in Italien. Ich will freilich nicht behaupten, dass sie absolut die einzigen sind, und dafs es aufser ihnen gar keine andere mehr gibt. Allein manche werden es sicher nicht sein, um die sich etwa die Zahl der angegebenen wird vermehren lassen.[6])

[6]) Von einer angeblich in S. Francesco zu Pisa befindlichen Mitra des hl. Bonaventura war weder in S. Francesco, das seit Jahren leer steht, noch überhaupt zu Pisa etwas zu erfahren. Eine Mitra, die sich im Besitz des Conte Visconti zu Robecco bei Cremona befindet, wurde von demselben in Deutschland erworben, doch scheint mir ihre Echtheit wenigstens fraglich. Eine dem hl. Antonin († 1459) zugeschriebene Mitra zu Benevent stammt nach Barbier de Montault aus späterer Zeit, kann also hier nicht mehr in Betracht kommen.

Werfen wir einen Rückblick auf das Gesagte, so ergibt sich, dafs unter den Mitren am stärksten das XIII. Jahrh. vertreten ist. Dem XV. Jahrh. gehören vier Mitren an, die beiden in S. Pietro zu Bologna, und je eine im Museo nazionale zu Ravenna, zu Cividale und im Collegio delle missioni zu Bagnorea. Das XIV. nennt sein eigen die famose Mitra des hl. Silvester, die sogen. Mitra des hl. Ubaldus, die Mitra Johannes' XXII. und vielleicht auch eine der Mitren von Castel S. Elia.

Dem XII. Jahrh. mögen, wenn wir von der Mitra des hl. Atto zu Vallombrosa und den beiden Mitren in Monza absehen, angehören die Mitra in S. Trinità zu Florenz und allenfalls die mitra simplex des Schatzes von Anagni. Alle anderen Mitren entfallen auf das XIII. Jahrh.

Aus dem XI. Jahrh. hat sich keine Mitra erhalten. Hier mufs man sich darum mit den Monumenten bescheiden. Leider ist auch ihre Zahl äufserst beschränkt. Es sind mir in Italien deren nur zwei bekannt geworden, ein Fresco in der Unterkirche von S. Clemente, welches Papst Clemens mit der Mitra geschmückt am Altare darstellt und eine bisher völlig unbeachtet gebliebene Miniatur eines Kodex der Vaticana aus dem XI. Jahrh., worauf drei Bischöfe mit der Mitra auf dem Kopf auftreten. In beiden Fällen ist das Ornatstück kegelförmig. Auf den Italienischen Bildwerken des XII. Jahrh. hat bis über die Mitte desselben hinaus die pontifikale Kopfbedeckung entweder die ursprüngliche Calottenform oder sie ist mit cornua versehen, die rechts und links über den Schläfen aufsteigen.

Mitren mit vorn und im Nacken sich erhebenden Hörnern habe ich erst auf den Monumenten des späten XII. Jahrh. gefunden.

Die Entwicklung der Mitra vollzieht sich seit dem ausgehenden XII. Jahrh. nach einer

Digitized by Google

doppelten Richtung, nach Form bezw. Machweise und Ausstattung.

In erster Beziehung bildet das Ornatstück bis in das XIV. Jahrh. hinein eine sackförmige Kopfbedeckung, bei welcher die Vorderseite die Rückseite und der zwischen den Hörnern gelegene, die beiden Schilde verbindende Theil aus einem zusammenhängenden Zeugstück bestehen. Die Schilde bilden entsprechend der Anfertigungsweise oben an der Spitze einen rechten Winkel. Breite und Höhe stehen Anfangs in einem Verhältnifs von ca. $1 : {}^{3}/_{2}$. Dann nimmt die Höhe allmählich zu, bis sich dasselbe in der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. in 1 : 1 verändert hat.

Der Verlauf der weitern Entwicklung bedeutet für die Höhe des Ornatstückes fernere Steigerung, so dafs sich zuletzt das ursprüngliche Verhältnifs $1 : {}^{3}/_{2}$ nahezu in sein Gegentheil ${}^{3}/_{2} : 1$ umgekehrt hat. Zugleich erhalten die Schrägseiten einen steileren Anstieg und wird aus dem rechten Winkel an der Spitze ein Winkel von etwa 70°. Natürlich konnte unter solchen Umständen die alte Machweise nicht mehr beibehalten werden. Es mufste sich vielmehr die Nothwendigkeit ergeben, die beiden Schilde getrennt anzufertigen und erst dann zusammenzusetzen.

Dazu drängte übrigens auch der Wechsel, der mit der Ausstattung vor sich gegangen war. Bei den Mitren des XIII. Jahrh. besteht dieselbe vornehmlich in den Besätzen in titulo in circulo. Die Verzierung der Felder zur Seite der Vertikalbesätze hält sich, wo sie angewandt ist, in mäfsigen Grenzen. Dann aber gewinnt die Ausschmückung der Flächen der Schilde immer mehr an Umfang, bis dieselben zuletzt bei reichen Mitren ganz in Stickerei aufgehen.

Es ist die gleiche Entwicklung, wie sie sich nach Form und Ausstattung auch im Norden mit dem pontifikalen Kopfschmuck vollzieht, nur dafs sich der letzte Akt des Dramas in Italien unter dem Einflufs der aufsteigenden Renaissance um einige Grade rascher abspielt.

Joseph Braun, S. J.

Alte hochgothische Medaillonmonstranz im Erzbischöfl. Museum zu Köln.

(Mit Abbildung.)

Die herrliche alte Medaillonmonstranz des Kölner Domes, welche ich in Bd. XII, S. 225 bis 230 veröffentlicht habe, hat dermafsen zur Nachbildung verlockt, dafs nach ihrem Muster sogleich zwei weitere Exemplare angefertigt sind, ein grofses mit mehrfachen Abänderungen und Zusätzen, ein kleineres mit manchen Vereinfachungen. — Dafs auch letztere mit dem System wohlvereinbar sind, beweist ein bis dahin ganz unbekanntes Exemplar, welches unlängst in das Erzbischöfl. Museum zu Köln gelangt ist und gleichfalls an der Hand einer guten Photographie hier die Veröffentlichung erfahren soll, die es reichlich verdient, zumal ihm zugleich, trotz wackliger Verfassung, der Vorzug völliger Unversehrtheit eignet. Dieselbe ist 56 *cm* hoch und ganz in Silber so leicht ausgeführt, dafs sie noch nicht ein Kilo wiegt; dafs sie gleichwohl so gut erhalten ist, beweist die Solidität ihrer Ausführung bei der grofsen Fülle von vortrefflich durchgeführten Details, welche sie auszeichnet. — Der sechsseitige, mit Recht schmucklose Rosenfufs geht in eine hier sehr angebrachte Gallerie mit Zinnenkranz, aus der eine steile Kehle die Verjüngung bewirkt, zum fensterschraffirten schlanken Schaft über, der durch einen getriebenen Pastenknauf von sehr harmonischen Verhältnissen unterbrochen wird, und aus der zu einer Deckplatte sich erweiternden Fortsetzung desselben wächst der ganz glatte sechsseitige Trichter heraus, der mit seinen schneckenartigen Ausladungen der beiden Breitseiten dem ganzen Aufbau als Unterlage dient. Dieser Aufbau besteht aus der runden Kapsel, die $11^{1}/_{2}$ *cm* im Durchmesser und $5^{1}/_{2}$ *cm* tief, den Mittel- und Kernpunkt des Ganzen bildet, dadurch der hl. Hostie hinsichtlich ihrer Erscheinung zu ihrem Recht verhilft. Der Rand, der sie umgibt, ist mit 12 markanten Rosettchen besetzt, deren Blätter ursprünglich wohl emaillirt waren, und ringsum läuft ein Lilienkranz, auch auf der Rückseite, auf der der Rand sich als Thürchen öffnet. Während bei der Kölner Dom-Monstranz die glatten Wände der Kapsel einem Höhen- und Breitensysteme von Pfeilern als Stütze dient, handelt es sich hier nur um einen archi-

Digitized by Google

tektonischen Aufbau, der als flache, reich durchbrochene Pfeilerwand aufsitzt, in seiner giebelartigen Fialenentwicklung zum bekrönenden Kruzifixus sich verjüngend. Flügelartig erscheinen die kräftigen, durch Satteldach und Verbindungsstab gegliederten Seitenstreben, die nach unten in eine Schnecke münden, mit kleinen Glöckchen, die aufser dem sinnbildlichen wohl auch den Zweck hatten, einen gewissen Uebergang zum Fufs zu schaffen.

Wasserspeier beleben die Silhouette der Seitenstreben, und in den Arkaturen stehen die Figürchen des hl. Georg (als des Patrons der Pfarrkirche, der die Monstranz gehörte), und des hl. Papstes Kornelius. Ein Strebebogen leitet zum Mittelbau über, der aus einer breiten sechsseitigen Konsole besteht, dem Träger des schlank sich aufbauenden, Mittelgliedes und aus den dieses flankirenden unten durch eine Gallerie, oben durch einen Schwibbogen anschliefsenden breiten Strebepfeilern. Die Arkade, die über der Konsole ausgespart ist, zeigt die etwas gröfsere Figur des hl. Einsiedlers Antonius mit den Flammen, dem Kreuzstab und dem Tauzeichen auf dem Mantel. Der Baldachin, der sie überfängt, aus dem Achteck konstruirt, ist über Eck gesetzt, so dafs aus seiner Mitte der ebenfalls über Eck gestellte Säulenriese mit der Fiale sich erhebt, deren Doppelkreuzblume den Kruzifixus trägt an dem mit herzförmig durchbrochenen Balkenenden sehr schön verzierten Kreuz. Dieses ist mit Recht, wie die ganze Monstranz, vergoldet, während mit ebenso viel Grund die drei Stand-

Alte hochgothische Medaillonmonstranz.

Digitized by Google

figürchen in Silber belassen sind, gleich den beiden Glöckchen, die vielleicht mit dem hl. Antonius in Verbindung stehen. Die schwierige Aufgabe, die gothische Medaillonmonstranz im Sinne einer breiten, reich entwickelten und durchsichtigen Architektur zu gestalten, ist hier so vorzüglich gelöst, dafs von einer wahren Musterleistung geredet werden darf, die nur einen schwachen Punkt hat, nämlich die unzulängliche Verbindung von Fufs und Aufsatz; diese könnte durch stärkere Ausbildung der Schnecken bewirkt werden, die ihren Ausgangspunkt schon am Fufse des Trichters zu nehmen hätten. — Als Ursprungszeit der Monstranz darf die I. Hälfte des XV. Jahrh. bezeichnet werden, und mehrfache Eigenthümlichkeiten der Architektur, des Ornamentes wie der figürlichen Gewandbehandlung weisen auf die Kölner Werkstätten hin und auf einen sehr gewandten und sauberen Arbeiter derselben, dessen solider Technik die relativ gute Erhaltung vornehmlich zu danken ist. Ein wahres Glück, dafs sie vor sogen. Herstellungen und vor dem Schmelztiegel bewahrt geblieben ist, die ihr bis in die letzte Zeit gedroht haben. Jetzt hat sie eine Nachfolgerin erhalten und einen Ehrenplatz in der Sammlung, in der sie als Vorbild respektirt werden wird, so lange die unvergleichlichen Vorzüge der mittelalterlichen Gothik gewürdigt werden.

Schnütgen.

Bücherschau.

Das Münster zu Freiburg im Breisgau und seine Wiederherstellung. Vortrag gehalten auf dem zweiten Tag für Denkmalpflege zu Freiburg am 24. Sept. 1901 von Friedrich Kempf, Münster-Architekt. Herder, Freiburg. (Pr. 1 Mk.).

Vom ältesten Oratorium Freiburgs, und der ecclesia (St. Martini) ausgehend, bespricht der Verfasser den Münsterbau in seiner Entstehung um 1200, seiner Erweiterung in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh., seinen beständigen Veränderungen und Zusätzen, die erst 1513 die Weihe des neuen Chors gestatteten sodafs seit dieser Zeit, nach 300jähriger Thätigkeit, das grofsartige Bauwerk in seiner heutigen Gestalt vollendet ist. Verschiedene Unfälle, noch mehr der Zahn der Zeit hatten das Denkmal derart angegriffen, dafs im Jahre 1889 der Plan der Wiederherstellung auftauchte und bald zu einem Gutachten von Seiten der hervorragendsten Sachverständigen führte. Auf Grund desselben haben die Kollekten und die Restaurationsarbeiten begonnen, bei denen das strengste Erhaltungs- und Herstellungsprinzip die Herrschaft führt. Wenn es gelingt, zu der bereits gewonnenen Hälfte von mehr als einer Million auch die andere aufzubringen, dann wird die Vollendung damit nahezu erreichbar sein, und dafs diese durch die Art ihrer Ausführung allen Anforderungen genügen wird, ist nicht zu bezweifeln bei dem Verständnifs, Ernst und Eifer, womit der Meister seines Amtes waltet.

Schnütgen.

Das Vater Unser im Geiste der ältesten Kirchenväter in Bild und Wort dargestellt von Historienmaler Ludwig Glötzle, und Prof. Dr. Alois Knöpfler, in dieser Zeitschrift Bd. XI, Sp. 315/316 warm empfohlen, ist soeben bei Herder (Preis 14 Mk.) in II. Auflage erschienen, deren Notwendigkeit die Brauchbarkeit des vornehm ausgestatteten und entsprechend illustrirten Werkes auch als Familienbuch beweist. — Von den neun scharf und doch weich in Heliogravur wiedergegebenen Bildern, die ganz neu erfunden, ungemein lebendig aufgefafst, dramatisch behandelt und vortrefflich gezeichnet, durch die geschickte Verbindung genrehafter und hochidealer Motive von ergreifender, stellenweise frappirender Wirkung sind, hat nur das letzte (VII. Bitte) kleine Veränderungen erfahren. Der Text ist vermehrt, aber innerhalb des früheren Rahmens, der nur bis 450 reicht, also auf die ernsten Töne der ältesten Kirche gestimmt ist. Möge das originelle Buch zu andächtiger Stimmung und ernster Erhebung immer mehr seinen Weg finden in das christliche Haus!

Schnütgen.

Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer. II. Das Mittelalter. VI. Auflage, neubearbeitet von Dr. Joseph Neuwirth, mit 529 Abbildungen im Text und 6 Farbendrucken. III. Die Renaissance in Italien, mit 325 Abbildungen im Text und 12 Farbendrucken. Leipzig, E. A. Seemann.

Von dem I. Theil dieses Handbuchs konnte die neue Auflage schon im 1. Heft des vorigen Jahrganges (Sp. 31) angezeigt werden. Was dort mit voller Anerkennung hervorgehoben werden durfte: Erhebung auf die Höhe der Forschung innerhalb des Rahmens der früheren Stoffanordnung, sowie erhebliche Vermehrung und Verbesserung des Illustrationsmaterials, ist in erhöhtem Mafse dem II. Theil zu gute gekommen, dessen Neubearbeitung der besten Hand anvertraut wurde. In Beherrschung des Stoffes und Form der Darstellung dem Schöpfer des Buches ebenbürtig, hat Neuwirth geschickt herausgefunden und pietätvoll beigefügt, was die gerade auf dem mittelalterlichen Kunstgebiete so produktive Forschung in den letzten Jahren zu Tage gefördert hat. Alle Abtheilungen haben Zusätze erfahren, denen auch die entsprechenden Abbildungen reichlich zu Theil geworden sind; die altchristliche Kunst in Rom und im oströmischen Reiche konnte, Dank den grofsen Entdeckungen der letzten Zeit, um manche Züge bereichert, die byzantinische Kunst in neuer Beleuchtung

Digitized by Google

gezeigt, die romanische Plastik umfänglicher und tiefer behandelt, der Ursprung des gothischen Stils schärfer beleuchtet, auf dem Gebiete der Wand- und Miniaturmalerei manche Errungenschaft eingeführt, die Verbreitung der Gothik in Spanien, Portugal und der Levante eingehender dargelegt werden. Auch die Liturgik und ihre von Springer schon früh erkannte Bedeutung für die Ikonographie konnte von der Hand des mit dem kirchlichen Mittelalter und seinen Auffassungen so vertrauten Neubearbeiters um manchen früher nicht beachteten Zug vermehrt werden. Wird die Reformirung und handliche Vertheilung der Abbildungen, die jetzt sämmlich scharfer Kritik Stand halten, hinzugenommen, so mufs gerade diesem II. Theil, der sicher der inhaltreichste des ganzen Werkes ist, die Anerkennung einer vorzüglichen Leistung von führender Bedeutung zugesprochen werden. — Der III. Theil, der nur die Renaissance in Italien behandelt und zwar unter A Niccolo Pisano und Giotto, unter B das XV. Jahrh. und Frührenaissance, unter C das XVI. Jahrh. und Hochrenaissance, unter D das Kunsthandwerk in der italienischen Renaissance, ist eine abgerundete Leistung, welche noch vollkommener das originelle, vornehme Gepräge des Springerschen Geistes trägt, dem diese Richtung am sympathischsten war. Text und Bild ergänzen sich hier derart, dafs das Lesen, sogar das Herumblättern in diesem an Anregung so reichen Buche einen hohen Genuss bereitet. S.

Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Grofsherzogthums Mecklenburg-Schwerin von Schlie haben schnell ihren Abschlufs gefunden, indem der V. Band, dem vorhergehenden an Umfang und Inhalt ebenbürtig, soeben bei Bärensprung in Schwerin erschienen ist. Er umfafst die Amtsgerichtsbezirke Teterow, Malchin, Stavenhagen, Penzlin, Waren, Malchow und Röbel. Neben einer Fülle durch Mannigfaltigkeit sich auszeichnender Backsteinkirchen hoch- und spätgothischen Stils erscheinen zahlreiche Schlofsanlagen der Renaissance- und Barockperiode. Die Kirchen sind zum Theil von dem Restaurationsbedürfnisse der neuesten Zeit, wenigstens im Inneren, nicht unberührt geblieben, aber es haben sich in ihnen doch noch mancherlei Alterthümer erhalten: spätgothische Schnitzaltäre, mittelalterliches Gestühl, Barockkanzeln, auch liturgisches Geräth, selbst aus der frühgothischen Epoche; und die charakteristischen Kalkmalereien der Wände reichen zum Theil bis in das XIII. Jahrh. zurück. Ein reicher Schatz gut ausgesuchter und ausgeführter Abbildungen bietet auch hier sehr lehrreiches Anschauungsmaterial. Dieses fehlt auch selbst im Anhang I nicht, welcher über einzelne ältere mecklenburgische Kunst- und Geschichtsdenkmäler aufserhalb Landes, z. B. das Kloster Amelungshorn, berichtet. — Der Anhang II bietet ein vortreffliches Orts-, Personen-, Künstler- und Kunsthandwerker-Register über alle fünf Bände und beschliefst damit das grofse Inventarisationswerk, welches hinsichtlich des Eifers und Verständnisses in der Forschung, der Korrektheit und Zuverlässigkeit in der Beschreibung und Bestimmung, der Auswahl im Bilderschatz hinter keinem zurücksteht, in der Einheitlichkeit der Behandlung und in der Schnelligkeit der Ausführung (im Ganzen fünf Jahre!) jedes andere übertrifft. Auf das Deo gratias des verehrten Verfassers vom 17. Januar 1902 antworten wir mit der herzlichsten Gratulation zum opus perfectum. Schnütgen.

Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogthums Braunschweig. Zweiter Band. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Braunschweig mit Ausschlufs der Stadt Braunschweig bearbeitet von Professor Dr. P. J. Meier, Herzoglichem Museumsinspektor. Mit 14 Tafeln und 153 Textabbildungen. Wolfenbüttel 1900. Julius Zwissler. 380 Seiten.

Wohl nach der Zahl, aber nicht nach der Bedeutung seiner Baudenkmäler vermag der Landkreis Braunschweig mit dem im ersten Bande behandelten (im Jahrgang X dieser Zeitschrift Sp. 127 von mir besprochenen) Kreise Helmstedt einen Vergleich auszuhalten. An gröfseren Kirchen weist der Bezirk als einziges Beispiel nur die allbekannte Klosterkirche von Riddagshausen auf. Was sich sonst in den meist schwachbevölkerten Dörfern — Städte besitzt der Kreis nicht — an Kirchenbauten erhalten hat, sind, mit Ausnahme von Melverode, alles einschiffige, kleinere Anlagen. Sie zeigen vorwiegend den gleichen Typus: ein flachgedecktes Schiff, dem sich im Osten gewöhnlich ein gröfserer Chor, im Westen eine breitgelagerte, im Erdgeschosse mit dem Schiff eng verbundene Thurmanlage anschliefst. Aus der grofsen Zahl dieser Bauten fällt als besonders erwähnenswerth nur die Kirche von Lucium heraus. Aus dem XII. Jahrh. stammend, weist sie nach Meier's wohlbegründeter Rekonstruktion als Eigenthümlichkeit zwei das Hauptchor flankirende Nebenapsiden auf. Der Verfasser erblickt in dieser Kirche eine Vorstufe von Melverode, wo unter der Einwirkung der in Braunschweig und Königslutter beim Wölben gemachten Erfahrungen auf ähnlichem Grundrisse eine dreischiffige gewölbte Hallenkirche entstanden sei. Aufser jenen drei Bauten zeigt dann nur noch die Kirche von Lehre die romanische Formengebung; von den modernen Schöpfungen und einigen unbedeutenden Kirchen des XVII. und XVIII. Jahrh. abgesehen, gehören alle anderen, vielfach aber noch mit romanischen Theilen durchsetzten Kirchen dem gothischen Stile an. Eine besonders betrübende Einbufse hat der Denkmälerbestand des Kreises dadurch erlitten, dafs die der Kirche zum Theil an Alter noch vorangehenden Klostergebäude von Riddagshausen vor etwa 50 Jahren „wegen Baufälligkeit" abgebrochen worden sind. Glücklicherweise ist wenigstens das Thorhaus mit der anschliefsenden Kapelle (XII. bezw. XIII. Jahrh.) von diesem Geschick verschont geblieben.

Noch geringer fast als auf dem Gebiete des Kirchenbaues ist das Ergebnifs auf dem des Profanbaues. Während es an öffentlichen bemerkenswerthen Bauten gänzlich mangelt, verdient, abgesehen etwa von dem der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. angehörigen Schlosse zu Veltheim, nur der um 1628 erbaute Erbhof zu Hagen eine besondere Hervorhebung.

Digitized by Google

Recht reich ist dagegen der Kreis an Bauernhäusern. Dieselben zeigen den sächsischen und thüringischen Typus in mannichfachen Variationen, liefern auch zur Holzarchitektur manchen interessanten Beitrag.

Wandmalereien, aus dem XIII. Jahrh. stammend, besitzt nur die Kirche von Melverode. Von den Altarbildern müssen die Flügel des Altars von Kl.-Schöppenstedt besonders hervorgehoben werden; sie werden dem Meister der Malereien des Goslarer Rathhauses zugeschrieben, dessen Werkstatt jetzt in Braunschweig gesucht wird. Gröfsere bildnerische Arbeiten der spätgothischen Zeit sind die Schnitzaltäre von Schulenrode und Veltheim. Unter dem Kirchengeräth sind namentlich die Kelche in einigen guten, wenn auch nicht gerade herausfallenden Stücken vertreten. In den Schlössern Destedt und Wendhausen, sowie in der früheren Deutschordenskommende Lucium besitzt der Kreis werthvolle Gemäldesammlungen, die aufser an Bildern religiösen, historischen und landschaftlichen Inhalts namentlich reich an Porträtbildern sind. Wie der Verfasser bei den Bauuntersuchungen mit der ihm eigenen Sorgfalt den Steinmetzzeichen nachgegangen ist, so hat er auch bei den Metallarbeiten die Beschau- und Meisterstempel festgestellt und ist so zu dem Ergebnisse gelangt, dafs fast alle diese Arbeiten dem bis in den Anfang des vorigen Jahrhunderts hinein schaffenden einheimischen Kunstgewerbe ihre Entstehung verdanken.

An alten schönen Glocken ist der Kreis nicht gerade reich; eine besondere Hervorhebung verdient aber die aus dem Jahre 1532 stammende, prächtig verzierte Glocke von Meerdorf. Recht umfänglich ist die Zahl der Epitaphien; die verschiedenen Perioden der Renaissance sind hier, und vielfach in recht schönen Exemplaren, vertreten.

Ist die Gesammtsusbeute, die der Kreis geliefert hat, nun auch nicht gerade eine übermäfsig reiche, so erscheint gerade deshalb die Arbeit des Verfassers in um so hellerem Lichte. Dank seiner, das Kleine wie das Grofse mit gleicher Liebe umfassenden Sorgfalt hat das braunschweigische Inventarisationswerk hier eine Fortsetzung gefunden, die diesen vortrefflich illustrirten und auch sonst in seinem Aeufseren vornehm ausgestatteten Band dem besten anreiht, was auf diesem Gebiete in den letzten Jahrzehnten vorgelegt worden ist. Die Beweisführung freilich dafür, dafs die Kirche von Riddagshausen, abgesehen vom Mittelschiffgewölbe, schon in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. entstanden sei, halte ich nicht für geglückt. Es liegt gar kein Grund vor, der uns abhalten könnte, die auf das Jahr 1275 datirte Weihenachricht auf den ganzen Bau zu beziehen und in ihm ein Werk aus der Zeit von etwa 1250—1275 zu erblicken.

W. Effmann.

Die Schweizerflora im Kunstgewerbe für Schule und Handwerk. I. Theil: Alpenblumen, 20 Foliotafeln in feiner, mehrfarbiger, lithographischer Ausführung von Ulr. Gutersohn. Zürich, Verlag: Art. Institut Orell Füssli. (Preis 10 Mk.)

Die Wiederanknüpfung der Künstler und Kunsthandwerker an die namentlich in der spätromanischen und frühgothischen Periode so beliebte Pflanzenwelt hat die heimische Flora wieder zu Ehren gebracht, und dafs tüchtige Zeichner jetzt beflissen sind, auch den minder bekannten und beachteten Formen nachzugehen, ist eine sehr erfreuliche Beobschtung. Wie dankbar dieses Bestreben ist, beweist auch die vorliegende Veröffentlichung, welche 20 Alpenblumen chromolithographisch in guter Tonung wiedergiebt und den Vorschlägen je eine Tafel widmet, wie diese Blumen in den Dienst des kunstgewerblichen Schmuckes gestellt werden können, namentlich für die in der Schweiz gepflegten Industriezweige, wie Malerei auf Glas und Thon, Stickerei, Holzschnitzerei, Kunstschmiederei. Sämmtliche Vorlsgen zeigen grofse Sicherheit und Gewandtheit hinsichtlich der Naturformen und ihrer Stilisirung, wie ihrer Verwendung für die verschiedensten kunstgewerblichen Bedürfnisse, so dafs sie den berufsmäfsigen wie dilettantischen Kunstjüngern warm empfohlen werden dürfen und der Wunsch berechtigt ist, diese geschickte Hand möchte im Garten Gottes noch manche Blume pflücken und ebenso glücklich verwerthen.

D.

Zur Erinnerung an Franz Xaver Kraus. Im Namen der theologischen Fakultät an der Universität Freiburg i. Br. von Dr. Karl Braig, Professor an derselben Fakultät. Mit dem Bildnifs von Fr. X. Kraus und einem Verzeichnifs seiner Schriften. Herder in Freiburg 1902. (Preis Mk. 1,50.)

Unter den zahllosen Ehrenkränzen, welche von geistlicher und weltlicher Seite als Spenden der Anerkennung und Bewunderung auf das frische Grab des verewigten Gelehrten niedergelegt sind, zeichnet sich durch Umfang und Schönheit der von seiner Fakultät gewidmete aus, ein Lebensbild, noch besser gesagt, eine Charakteristik, welche um so werthvoller ist, als sie von den kompetentesten Beurtheilern geboten wird, denen zugleich die genaueste Kenntnifs aller Umstände die gröfste Schonung gestattete. Dieser dürfen namentlich diejenigen sich anschliefsen, für welche die Verdienste des Heimgegangenen um die Geschichte der christlichen Kunst alle andern hoch überragen. Der auf 58 Gross-Oktavseiten gebotene Nachruf, der bereits 5 Wochen nach der Beisetzung erschien, bereichert das eigenartige Lebensbild um manchen bis dahin nur im engsten Kreise bekannten gewinnenden Zug und zeigt die Wirksamkeit des Verblichenen in der ungewöhnlichen Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinung: den reichbegabten Menschen, den makellosen Priester, den anregenden Lehrer, den fruchtbaren Schriftsteller, den hochverdienten Forscher und Gelehrten, den scharfen Kritiker und Politiker, endlich den hochgeschätzten Kollegen würdigend. — Kaum je mögen einem Gelehrten, zumal einem geistlichen, in so kurzer Zeit aus so verschiedenen Kreisen so viele Nachrufe gewidmet sein, und das von Professor Künstle besorgte Verzeichnifs seiner Schriften, welches 129 Nummern umfafst, ohne erschöpfend zu sein, liefert für diese Thatsache keine ausreichende Erklärung.

Schnütgen.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Entwurf zu einem romanischen Baldachinaltar für St. Quirin in Neufs. Mit Abbildung (Doppeltafel). Von SCHNÜTGEN 1

Italienische Mitren aus dem Mittelalter. Mit 9 Abbildungen. Von JOS. BRAUN 5

Alte hochgothische Medaillonmonstranz im Erzbischöfl. Museum zu Köln. Mit Abbildung. Von SCHNÜTGEN . . 23

II. BÜCHERSCHAU: Kempf. Das Münster zu Freiburg i. Br. und seine Wiederherstellung. Von SCHNÜTGEN 27

Glötzle und Knöpfler, Das Vater Unser. II. Auflage. Von SCHNÜTGEN 27

Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. VI. Auflage. II. Das Mittelalter von Neuwirth; III. Die Renaissance in Italien. Von S. 28

Schlie, Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Grofsherzogthums Mecklenburg-Schwerin. V. Band. Von SCHNÜTGEN 29

Meier, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogthums Braunschweig. II. Band. Von W. EFFMANN 30

Gutersohn, Die Schweizerflora im Kunstgewerbe. I. Theil. Von D. 31

Braig, Zur Erinnerung an Fr. X. Kraus. Von SCHNÜTGEN 32

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. April 1902.

Digitized by Google

MAY 29 1902

FA26.2

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XV. JAHRG. — HEFT 2.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1902

Digitized by Google

DEC 6 1902
LIBRARY.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer grofseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern

Ehrenmitglieder: Seine erzbischöflichen Gnaden Herr Erzbischof DR. HUBERTUS SIMAR von Köln.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof DR PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HERREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.	Professor Dr. ALB. EHRHARD (WIEN).
Kentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.	Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).	Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).	Königl. Baurath F. C. HEIMANN (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).	Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).	Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).	Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Dr. DÜSTERWALD Pfarrer an St. Martin (KÖLN).	Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor WILH. EFFMANN (KESSENICH).	Professor Dr. SCHÖRS (BONN).
	Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Von diesen bilden die Herren VON HERREMAN, VAN VLEUTEN, ALDENKIRCHEN und SCHNÜTGEN den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Digitized by Google

Abhandlungen.

Der untergegangene siebenarmige Leuchter des Michaelisklosters in Lüneburg.

(Mit 3 Abbildungen.)

Der XI. Jahrgang dieser Zeitschrift brachte aus der Feder des Braunschweiger Baurath Hans Pfeifer einen interessanten Aufsatz über den siebenarmigen Leuchter, den Heinrich der Löwe in dem von ihm gegründeten Dome unmittelbar neben seinem Grabe hatte aufrichten lassen. Der Aufsatz ist begleitet von einer — hier in Fig. 1 wiederholten — Abbildung, die den Leuchter mit seinen neuen, 1896 fertiggestellten Ergänzungen zeigt. Der Leuchter war nämlich 1728 aus der Kirche entfernt worden und hatte über hundert Jahre auseinandergenommen im Kapitelsaale des Stiftes gelegen; als man ihn 1830 wieder zusammensetzte und von neuem in der Kirche aufstellte, fehlten sowohl mehrere der Emailplättchen, die zum Schmuck zweier Knäufe gedient hatten, als auch die durchbrochenen Zierstücke, die ursprünglich zwischen die konstruktiven Glieder des Fufses, vier mit den Schwänzen aufwärts gerichtete Drachen, eingelassen gewesen waren.

Die Ergänzung der letzteren Theile wäre zweifelsohne anders ausgefallen, wenn den Leitern der Restaurationsarbeiten schon der nächste Verwandte des Braunschweiger Leuchters bekannt gewesen wäre, den ehemals die Michaeliskirche in Lüneburg besessen hat. Er ist 1792 eingeschmolzen worden, aber unmittelbar vor der Vollstreckung des Todesurtheils hat Ludwig Albrecht Gebhardi, derzeit Lehrer an der im Lüneburger Michaeliskloster installirten Ritterakademie, dafür Sorge getragen, dafs wenigstens Zeichnungen des Leuchters angefertigt wurden. Sie sind uns erhalten in den für die Geschichte Lüneburgs aufserordentlich werthvollen Collectaneen Gebhardis, die jetzt der Königlichen Bibliothek in Hannover gehören[1]), da der ehemalige Besitzer in seinen letzten Lebensjahren hier Hofhistoriograph und Bibliothekar gewesen ist.[2]) Sein jetziger Nachfolger in dem zweiten Amte, Herr Geheimrath Bodemann, hat mich zu lebhaftem Dank verpflichtet durch die freundliche Erlaubnifs, die Gebhardischen Manuskripte zu benutzen und die einschlägigen Zeichnungen daraus zu photographiren.

Der VI. Band der Collectaneen bietet auf S. 515 ein Gesammtbild des Leuchters, oder richtiger ein Halbbild, das unsere Figur 2 wiedergibt. Der im Original beigefügte Mafsstab läfst erkennen, dafs der Leuchter fast 12 Fufs Kalenbergisch hoch gewesen ist, also ungefähr zwei Mannshöhen gehabt hat. Die Weite zwischen den ausgespannten Armen mufs noch etwas mehr betragen haben als die Höhe. Die nächste Seite in den Collectaneen enthält mehrere Detailzeichnungen, einen der Löwen in Vorder- und Seitenansicht sowie eines der Blätter, die zur Gliederung des Schaftes und der Arme verwandt sind und die auch auf dem Rücken der Löwen den Füfsen und Köpfen der Drachen als Unterlage dienen. Es folgen auf vier weiteren Seiten sehr grofse Abbildungen der zwischen die Drachen gespannten Einsätze. Eine Reproduktion dieser Abbildungen wird an anderer Stelle erfolgen,[3]) hier mufs ich mich auf eine Beschreibung beschränken.

Gemäfs der Konstruktion des Fufses mufsten die Einsätze trapezförmig sein, sie bilden aber keine ebene Fläche, sondern sie sind nach der Mitte zu gewölbt. Ihr oberer Theil ist durchbrochen, als unteren Abschlufs aber haben sie

[1]) Bodemann, »Die Handschriften in der Königl. öffentlichen Bibliothek zu Hannover« XXIII, 818 bis 862, 967.

[2]) Vergl. L. A. Gebhardi »Kurze Geschichte des Klosters St. Michaelis in Lüneburg«. (Celle 1857) S. III.

[3]) In der Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen, deren Redaktion gütigst gestattet hat, das eine bereits gefertigte Cliché hier in Fig. 2 zum Abdruck zu bringen.

Digitized by Google

einen breiten kompakten Streifen, der mit einer Reliefranke geschmückt ist und in der Mitte einen cylindrischen Vorsprung hat. Ovale Einschnitte an den Vorderseiten der Vorsprünge lassen darauf schliefsen, dafs hier ehemals wie an mehreren Knäufen des Braunschweiger Leuchters Edelsteine oder Glasflüsse eingelassen gewesen sind. Die vier Vorsprünge dienen als Basen für vier männliche Köpfe, deren zwei bärtig, zwei jugendlich bartlos sind. In ihnen haben wir offenbar die Paradiesesströme zu erkennen.

Auf jedem der Köpfe erhebt sich gleichsam als Vertikalachse des Einsatzes ein Baumstamm, der seine Zweige und Blätter raumfüllend nach beiden Seiten ausbreitet. Zwei der Bäume sind durch ihre Blätter und Früchte als Weinstöcke charakterisirt, ein dritter als Eiche. Die Blätter des vierten Baumes machen auch den Eindruck von Weinlaub, doch ist die Zeichnung nicht exakt genug und es fehlen hier die Früchte, sodafs die Natur dieses Baumes nicht mit Sicherheit bestimmbar ist. Ungewifs ist auch, ob die Verschiedenheit der Bäume einen tieferen symbolischen Sinn hat, doch darf man dies vermuthen, da die figürlichen Darstellungen, die in das Rankenwerk hineinkomponirt sind, alle symbolisch sind.

Der figürlichen Darstellungen hat jeder Einsatz zwei, eine obere in der Krone des Baumes und eine untere. Die Figuren der oberen Szenen sind dreimal Vögel, nur für den vierten Einsatz scheint der Künstler keine passende Darstellung aus der Vogelwelt gefunden zu haben, aber er hat hier die Gestalten der oberen Szene dem Raume entsprechend nach kleinerem Mafsstab gebildet als die Figuren der unteren Szenen.

Der untere Theil des Einsatzes, in dem die Natur des Baumes nicht ganz klar ist, zeigt an dessen Stamm gelehnt eine weibliche Figur, das Haupt vom Mantel bedeckt, die Hände in dem Schoofse gefaltet. Ihr naht von rechts her das Einhorn, dessen Körper wie üblich dem des Pferdes gleicht. Wir haben hier also die bekannte Fabel des Physiologus vor uns, die von der Kirche schon früh, schon durch Gregor den Grofsen, auf die unbefleckte Empfängnifs des Herrn bezogen wurde und die als deren Symbol in mittelalterlichen Werken unzählige Male dargestellt ist. Im späteren Mittelalter hat die Poesie wie die bildende Kunst die Fabel weiter ausgesponnen und die Verkündigung als Jagd aufgefafst, bei der Gabriel die Rolle des Jägers spielt und mit vier Hunden, die weibliche Tugenden personifiziren, das Einhorn in den Schoofs der Jungfrau hetzt[4]).

Dem Physiologus ist auch die Darstellung oberhalb der Einhornszene entlehnt, ein Vogel, der auf zusammengelegten Stäbchen steht. Das kann nur der Phönix sein, der die duftenden Reiser gesammelt hat, um sich auf ihnen zu verbrennen und sich dadurch zu verjüngen. Diese Fabel war ebenfalls frühzeitig christlich gedeutet worden und zwar pflegte man in ihr eine Parallele zur Auferstehung Christi zu sehen.

Ein alttestamentliches Vorbild für die Kreuzigung Christi finden wir im Untertheile des zweiten Einsatzes, nämlich Moses neben der ehernen Schlange, die auf ein T-förmiges Gestell gehängt ist. Was im oberen Theil dieses Einsatzes dargestellt gewesen ist, habe ich leider nicht errathen können. In der Zeichnung erscheinen dort zwei einander zugekehrt stehende Vögel, der linke gröfser als der rechte, beide mit aufgesperrtem Schnabel. Zwischen ihnen liegt auf dem Baumzweige eine kleine runde Scheibe oder Kugel und daneben ein hufeisenförmiger Gegenstand. An ihm sind sowohl die Nagellöcher als auch die Verstärkung der Ecken wahrnehmbar, der Zeichner hat sicherlich den Gegenstand für ein Hufeisen gehalten, dafs aber ein solches im Original dargestellt gewesen sei, ist mir sehr zweifelhaft.

Die beiden anderen Einsätze bieten der Interpretation keine Schwierigkeit. Der untere Theil des einen enthält Samson mit dem Löwen; der Jüngling, ausgezeichnet durch seine langen im Winde flatternden Haare, hat das linke Bein über den Rücken des Thieres geschlagen und reifst ihm mit den Händen den Rachen auseinander. Dies Abenteuer Samsons galt als Typus der Höllenfahrt und ist mit ihr vereint z. B. in der handschriftlichen Biblia Pauperum und am Altarvorsatz in Klosterneuburg.[5]) In dem Lüneburger Einsatz ist oberhalb der Samsonszene ein Pelikan angebracht, der sich

[4]) Vergl. Kraus »Geschichte der christl. Kunst« II, 408 und die 407, Anm. 3 citirte Litteratur.

[5]) Vergl. Heider »Thiersymbolik« (1849); derselbe, »Der Altarvorsatz zu Klosterneuburg« (Leipzig 1860) S. 60.

Digitized by Google

die Brust aufschlitzt um seine todten Jungen durch sein Blut neu zu beleben.

Fig. 1. Der siebenarmige Leuchter im Dome zu Braunschweig.

Der letzte Einsatz hat gerade umgekehrt wie der vorhergehende oben eine alttestamentliche Darstellung, unten eine dem Physiologus entstammende, dort den Walfisch, der den Jonas ausspeit, hier den Löwen, der seine im Neste vor ihm liegenden Jungen anbrüllt. Nach der Erzählung des Physiologus kommen die Löwenkinder todt zur Welt und werden erst am dritten Tage durch das Anbrüllen des Vaters zum Leben erweckt. Es lag nahe, diese Fabel mit

Digitized by Google

der Auferstehung des Herrn am dritten Tage zu verbinden, als deren Typus auch das Walfisch-abenteuer des Jonas galt.

Die beiden Szenen des letzten Einsatzes beziehen sich also auf ein und dasselbe Ereignifs aus dem Leben Christi, in den übrigen Einsätzen scheint nicht der gleiche Zusammenhang zwischen den oberen und unteren Darstellungen zu bestehen. Die Phönixfabel ist m. W. nicht wie die Einhornfabel als Symbol der Verkündigung und Empfängnifs betrachtet worden. Der Pelikan, der sich für seine Jungen tödtet, ist ein Symbol des für unsere Sünden sterbenden Heilands gewesen, aber mit der Höllenfahrt hat er nichts zu thun. Ob der unerklärte Obertheil des zweiten Einsatzes gleich dem Untertheil einen Bezug auf die Kreuzigung hat, müssen wir dahin gestellt sein lassen, doch dürfen wir mit Sicherheit annehmen, dafs die dunkle Darstellung auch ein auf Christus bezügliches Symbol ist wie alle übrigen Darstellungen.

Die vier unteren Darstellungen, die schon wegen der gröfseren Dimensionen ihrer Figuren als die Hauptszenen anzusehen sind, bilden ein inhaltlich zusammenhängendes Ganze, denn sie vertreten vier bedeutsame Stufen in der Laufbahn des Erlösers, diejenigen, die unser Glaubensbekenntnifs bezeichnet mit den Worten: „Empfangen von dem heiligen Geist, gekreuzigt, niedergefahren zur Hölle, am dritten Tage auferstanden von den Todten."

Den gleichen Kreis von vier Symbolen habe ich auf keinem anderen mittelalterlichen Werk bisher gefunden, obwohl Vierergruppen von Symbolen durchaus nicht selten sind. Z. B. sind oft Einhorn, Pelikan, Löwe und Phönix vereinigt oder auch Pelikan, Löwe, Moses mit der Schlange und das Opfer Isaaks u. a.[6] Nirgends tritt wie am Lüneburger Leuchter der Gedanke hervor, dafs die Symbole gleichsam eine kurze Lebensgeschichte des Herrn vor Augen führen sollen.

Da nach mittelalterlicher Anschauung das Licht auf den Kirchenleuchtern Christus selbst verkörpert, der von sich gesagt hatte: „Ich bin das Licht der Welt", erscheint die Symbolik des Lüneburger Leuchterfufses für ein solches Geräth durchaus angemessen, aber an allen übrigen romanischen Leuchtern, die nicht nur ornamentalen, sondern auch figürlichen Schmuck haben, liegen ihm ganz andere Gedanken zu Grunde.[7] Hier sollen nur die erhaltenen siebenarmigen Leuchter zum Vergleich herangezogen werden, deren ältester der des Essener Münsters ist.[8] Er steht jetzt ebenso wie der Braunschweiger auf dem Chore, aber ursprünglich haben beide ihren Platz gehabt vor dem am Kopfende des Mittelschiffs stehenden Kreuzaltar, zwischen diesem Altar und dem Grabe der Kirchengründer. Während jedoch der Braunschweiger Leuchter vom Erbauer des Doms selbst errichtet ward, ist der Essener mehr als hundert Jahre nach dem Tode Altfrieds aufgestellt worden, als dieser schon kanonisirt war. Die Entstehungszeit des Essener Leuchters wird uns angezeigt durch die seinen untersten Knauf umziehende Inschrift: *Mahthilda abbatissa me fieri iussit et Christo consecravit*". Die hier genannte Mathilde ist vermuthlich die zweite Aebtissin des Namens, die dem Kloster von 973—1011 vorgestanden hat.

Aufser dem Essener Leuchter ist der Braunschweiger der einzige, der sich fest datiren läfst, weil wir seinen Stifter kennen; bei den übrigen können wir nur nach dem Stil ein Urtheil über die Entstehungszeit fällen. Reims besitzt von seinem siebenarmigen Leuchter nur noch ein Fragment des Fufses,[9] dessen Ornamente und Figuren auf die Mitte des XII. Jahrh. weisen. Die anderen siebenarmigen Leuchter gehören erst dem XIII. Jahrh. an. Vollständig erhalten ist ein verhältnifsmäfsig niedriges und einfaches Exemplar in der Busdorf-

[6]) Vergl. diese Zeitschrift VIII. (1895) S. 169, 279.

[7]) Die beste Aufklärung über die Leuchtersymbolik danken wir Anton Springer »Ikonographische Studien: IV. Der Bilderschmuck an romanischen Leuchtern.« (Mittheilungen der K. K. Central-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale V. 1860, S. 369 ff.)

[8]) Hauptabbildung Aus'm Weerth »Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters« Taf.XXVIII. Vergl. Clemen »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz« II, 7, S. 40.

[9]) Abb. z. B. *Catalogue officiel de l'Exposition rétrospective* 1900 p. 27; gröfsere Abbildung nach dem Gips: »*Le Musée de sculpture comparée du Trocadéro*« Taf. 10. Eine Beschreibung des Reimser Leuchters aus der Zeit, da er noch vollständig war, in G. Marlot »*Metropolis Remensis Historia*« (Insulis 1666) I. lib. III, Cap. VII.

Digitized by Google

kirche zu Paderborn[10]) und das überaus reiche Exemplar des Mailänder Doms,[11]) das auf einem seiner Knäufe die hl. drei Könige und die Madonna mit dem Kinde trägt und daher *albero della Vergine* genannt zu werden pflegt. Einen Schaft mit sieben Lichthaltern bewahrt noch die Kirche in Klosterneuburg bei Wien,[12]) den Fufs eines Leuchters ohne Obertheil der Veitsdom in Prag.[13])

Der Fufs des Essener Leuchters hat die Form eines auf vier Löwentatzen ruhenden niedrigen Schemels, dessen Oberfläche einer stumpfen Pyramide gleicht. Die Seiten sind verziert durch angenietete Löwenmasken und auf den Ecken safsen kleine Figuren, die bis auf eine abgebrochen sind. Die erhaltene ist halbnackt und hat auf einem menschlichen Körper einen gehörnten Thierkopf. Durch ein Spruchband in ihren Händen ist sie bezeichnet als *Aquilo;* die vier Figuren stellten demnach die Winde dar, die zugleich Vertreter der vier Himmelsrichtungen sind und an dieser Stätte andeuten sollen, dafs das den Herrn verkörpernde Licht die ganze Erde überstrahlt und alle Welt erleuchtet.

Der Paderborner Leuchter wird ebenfalls von Löwentatzen getragen, deren hier drei sind. Auf ihnen erhebt sich eine durchbrochene halbkugelförmige Glocke mit drei einander zugekehrten Thierpaaren in Rankenwerk. Raubthiere und Zweihufer sind friedlich gesellt, eine Andeutung des paradiesischen Zustands, den das „Licht der Welt" herbeiführen wird, wie es z. B. in einigen von Springer bereits zur Erklärung der Leuchterbilder angezogenen Versen des Fulcoius Bellovacensis ausgesprochen wird:

Nascere lux mundi. Nox occide tetra profundi.
Pax erit in terris, quae tunc descendet ab astris.
Bos non draconem metuet, non agna leonem,
Agnis atque lupis, canibus concordia cervis
Tunc erit et nullum serpens spuet ille venenum.

Fulcoius hat mit diesen Versen nur eine Jesaiasstelle (Cap. XI) paraphrasirt, in der prophezeit ist, wie ein Blüthenreis aus der Wurzel Jesse aufsprieſsen und welche Wirkung es ausüben wird. Die Wirkung erstreckt sich nicht nur auf das Verhältnifs der Thiere untereinander, sondern auch auf das Verhältnifs zwischen Thieren und Menschen, das geschildert wird mit den Worten (XI, 8): *Et delectabitur infans ab ubere super foramine aspidis, et in caverna reguli, qui ablactatus fuerit, manum suam mittet.* Mit Recht hat Springer diese Stelle ebenfalls für die Erklärung romanischer Leuchterbilder verwerthet. Einige kleine Altarleuchter zeigen nämlich einen Mann, reitend auf einem Drachen, dem er die Hand in den aufwärts gekehrten Rachen legt. Das gleiche Motiv kehrt am Prager Leuchterfufs wieder. Er hat als Träger drei den Kopf auf den Boden setzende Drachen, aber auf ihnen sind andere Drachen gelagert, die nackte männliche Figuren tragen und die Köpfe empor recken. Die Reiter halten auch hier je eine Hand in die Drachenmäuler, die andere in den Rachen eines höher gelagerten Löwen. Zwischen diesen Gruppen sitzen drei bekleidete Männer auf Ranken und als Stützpunkt ihrer Füfse dienen offene Drachenmäuler. Die Menschen äufsern in dieser gefährlichen Situation durchaus keine Furcht, sie blicken vertrauensvoll aufwärts, nach dem Lichte, von dem sie wissen, dafs es sie schützt und die Bestien ungefährlich macht. Die Darstellung entspricht also dem von Jesaias geschilderten Zustande, und es ist wahrscheinlich, dafs die Leuchterbildner gerade die citirte Jesaiasstelle im Sinne gehabt haben, die eine ganz wortgetreue Wiedergabe in der Plastik nicht zuliefs. Gerade bei der Schöpfung eines siebenarmigen Leuchters ist der Einflufs jener Jesaiasstelle um so leichter erklärlich, als dasselbe Kapitel geich zu Anfang auch die sieben Geister des Herrn schildert, auf die man die sieben Lichter des Leuchters zu beziehen pflegte.[14])

Der Reimser Leuchterfufs verkörpert in ähnlicher Weise wie der Prager die Wirkung des Lichtes. Auch hier erscheint der Drache als unschädliches Thier, auf dem Rücken hat er einen Reiter, der sich mit den Händen an den Flügeln festhält, oben auf der Krümme

[10]) Abb. Stalz u. Ungewitter »Gothisches Musterbuch« Taf. 194; Ludorff »Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens, Kreis Paderborn« Taf. 95, 6, 7.

[11]) Abb. Didron »*Annales archéologiques*« XVII, 237, XIX, 64. Photographien: Alinari 11200, 11201; Brogi 10179.

[12]) Abb. »Mittheilungen der K. K. Kommission etc.« VI (1861) S. 332 ff.

[13]) Abb. Heider, Eitelberger und Hieser, »Mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserhauses« I. (Stuttgart 1858) Taf. 35 S. 197 ff.

[14]) Vergl. »Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg«, Ausgabe von Straub und Keller S. 17.

Digitized by Google

des Schwanzes ragt eine männliche Figur empor, die nach hinten ein offenes Buch hält, sodafs ein höher sitzender Mann darin lesen kann. Wen diese Figuren darstellen sollen, ist schwer zu errathen, nur soviel ist klar, dafs es Menschen sind, die dank dem Lichte die wilden Bestien nicht mehr zu fürchten brauchen.

Der durchbrochene Einsatz, der in Reims aufser der einen Drachenfigur noch erhalten ist, zeigt innerhalb seiner Ranken unten zwei einander gegenüberstehende Kentauren, darüber zwei drachenartige Thiere mit Reitern, deren Gesichter manchen antiken Darstellungen des Pan ähneln, in denen das Thierische seiner Natur stark betont ist. Die letzten beiden Gruppen sollen hier vermuthlich wie auch sonst häufig die von ihren Leidenschaften hingerissenen Seelen symbolisiren,[15]) die Kentauren werden als Dämonen aufzufassen sein, das Ganze ist demnach eine Mahnung an den Beschauer, dafs er sich dem Lichte zuwende, das ihm zur Abwehr der finsteren Mächte helfen wird. Ist doch in einem Ambrosianischen Morgenhymnus,[16])

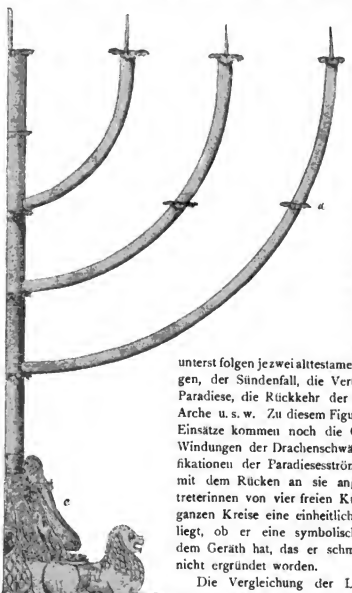


Fig. 2.

Christus als *lux ipse lucis et dies* bezeichnet, auch die Bitte enthalten:

Aufer tenebras mentium
Fuga catervas daemonum.

Der Fufs des Mailänder Leuchters hat vier Drachen und vier durchbrochene Einsätze, in die hier eine aufserordentlich reiche Figurenfülle hineinkomponirt ist. Jeder Einsatz zeigt zu oberst drei Thierkreisbilder, die einen ähnlichen Gedanken wie die Windgötter am Essener Leuchter zum Ausdruck bringen sollen. Unterhalb derselben befinden sich je zwei Gruppen, zwei Tugenden thronen über den zu Boden geworfenen Lastern; zuunterst folgen je zwei alttestamentliche Darstellungen, der Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradiese, die Rückkehr der Taube Noahs zur Arche u. s. w. Zu diesem Figurenreichthum der Einsätze kommen noch die Gestalten in den Windungen der Drachenschwänze, die Personifikationen der Paradiesesströme, und jedesmal mit dem Rücken an sie angelehnt die Vertreterinnen von vier freien Künsten. Ob dem ganzen Kreise eine einheitliche Idee zu Grunde liegt, ob er eine symbolische Beziehung zu dem Geräth hat, das er schmückt, ist bisher nicht ergründet worden.

Die Vergleichung der Leuchterfüfse hat gezeigt, dafs der Lüneburger mit seinem Gedankeninhalt ganz vereinzelt steht. Was die Form anlangt, so stimmt er zwar in der Anlage mit dem Reimser und Mailänder Fufse überein, hat gleich ihnen durchbrochene Einsätze zwischen Drachen, aber im Einzelnen weicht er von jenen beiden erheblich ab. In Reims sowohl als auch in Mailand sind die Einsätze streng symmetrisch gegliedert, die stilisirten Ranken machen rechts und links von der Mittelachse völlig gleiche Windungen und

[15]) Vergl. Goldschmidt, »Der Albanipsalter in Hildesheim.« (Berlin 1895.) S. 53 ff.

[16]) Daniel »Thesaurus hymnologicus I.« (Halis 1841.) Nr. XIX, 5.

Digitized by Google

die eingefügten Figuren und Gruppen entsprechen einander genau. Solche Entsprechung der Figuren in der rechten und linken Hälfte war bei den Lüneburger Einsätzen schon durch die Wahl des Stoffes ausgeschlossen und das realistisch behandelte Laubwerk der Bäume fügte sich auch nicht dem Zwange der Symmetrie. Die freiere Behandlung, die den Hauptwerth auf den Inhalt legt, im Gegensatz zu den ornamentaler gehaltenen Werken der französischen und der norditalienischen Kirche, darf als charakteristisch gelten für das Erzeugnifs des niedersächsischen Bodens.

Die ergänzten Einsätze des Braunschweiger Leuchters lehnen sich formal eng an den des Reimser Fragments an, die Auswahl ihres figürlichen Schmuckes ist durch das Taufbecken des Hildesheimer Doms beeinflufst worden. Wie an diesem über jedem der Paradiesesströme eine der vier Kardinaltugenden, einer der vier grofsen Propheten und eins der Evangelistensymbole angeordnet ist,[17]) so hat man am Braunschweiger Leuchter, der die Evangelisten in den Emailbildern des einen Knaufs besafs, die vier Propheten, die Paradiesesflüsse und die vier Tugenden in die Einsätze vertheilt. Die Tugenden erscheinen reitend auf drachenartigen Thieren und sie sind jedesmal doppelt dargestellt, entsprechend den Drachenreitern des Reimser Einsatzes. Diese Konzession an das streng symmetrische Prinzip des französischen Werkes wirkt wenig günstig, ich möchte aber auch bezweifeln, dafs ursprünglich der Schmuck des Braunschweiger Leuchters übereingestimmt hat mit dem Schmuck des Hildesheimer Taufbeckens. Viel wahrscheinlicher ist, dafs die Braunschweiger Einsätze den Lüneburgern ähnlich gewesen sind, da die konstruktiven Glieder der beiden Leuchterfüfse die gröfste Verwandtschaft zeigen.

Im Gegensatz zu den stark gebogenen Drachenfiguren des Prager und Mailänder Fufses sind die des Braunschweiger und Lüneburger gradlinig und steil aufgerichtet. Diese Eigenschaft theilen sie zwar mit dem Reimser Drachen, von dem sie sich aber sonst stark unterscheiden. Er hat gleich den Drachen in Mailand und Prag einen zackigen Rückenkamm, der in Braunschweig und Lüneburg fehlt, er trägt einen Reiter und eine sehr reich mit Figuren ausgestattete Schwanzschlinge, die in Lüneburg und Braunschweig viel einfacher gehalten ist.

Kopf und Füfse der Drachen sind in Prag direkt auf den Boden gesetzt, in Rheims und Mailand auf umgestülpte flache Schalen, die zugleich je zwei kleine Löwen tragen. Diese greifen die Drachen an und werden ihrerseits von den Drachen gefafst. Ganz anders ist in Braunschweig und Lüneburg die Funktion der Löwen, die fest auf dem Boden ruhen und dem Ganzen als Grundlage dienen. Damit hängt es zusammen, dafs die Löwen hier gröfser und stattlicher sind. Stilistisch stimmen die Löwen des Braunschweiger Leuchters, wie Pfeifer beobachtet hat, mit dem Burglöwen überein und diese Uebereinstimmung haben die Löwen des Lüneburger Leuchters in noch höherem Grade. Da keiner der übrigen Leuchter gleichartige Löwen hat, ist es undenkbar, dafs der Braunschweiger und der Lüneburger Leuchter unabhängig von einander entstanden sind.

Auf die Frage, welcher der beiden Leuchter der ältere ist, mufs uns ihr Obertheil Antwort geben. Der des Lüneburgers ist aufserordentlich einfach gestaltet; sein Schaft und ebenso seine Arme bestehen aus glatten runden Röhren und zur Gliederung sind nur Blätter, keine Knäufe verwandt wie anderswo. Am Braunschweiger Leuchter sind Schaft und Arme so profilirt, dafs ihr Durchschnitt die Form des Vierpasses hat. Der Mailänder Leuchter hat ein noch reicheres Profil, sein Schaft setzt sich zusammen aus einer grofsen Zahl von dickeren und dünneren Rundstaben. Die Schafte des Essener und Klosterneuburger Leuchters sind polygonal und durchbrochen gearbeitet. Der Paderborner hat wieder einen glatten röhrenförmigen Schaft.

Aus der Bildung der Schafte läfst sich kein Urtheil gewinnen über das Altersverhältnifs der Leuchter untereinander, wohl aber aus dem Aufbau und den Proportionen. Vergleichen wir die Leuchter darauf hin, so zeigt sich, dafs der Lüneburger dem Essener am nächsten steht und dafs diese beiden allein noch in Uebereinstimmung sind mit dem alten Ausstattungsstück des jüdischen Tempels, das Titus bei der Eroberung Jerusalems erbeutet und nach Rom geführt hatte.[18]) Das war zwar

[17]) Siehe diese Zeitschrift XIII (1901) S. 129 ff.

[18]) Vergl. über die Geschichte des jüdischen Leuch-

Digitized by Google

nicht mehr der Leuchter, den die Arbeiter des Moses angefertigt hatten, denn er war durch die Assyrer nach Babylon geschleppt und nicht zurückgekehrt. Auch die zweite Auflage des Leuchters, die Zorobabel bei der Neubesiedelung Jerusalems und dem Wiederaufbau des Tempels hergestellt hatte, war zu Grunde gegangen im Kriege mit Antiochus Epiphanes; erst die dritte Auflage, auf Geheifs des Judas Makkabaeus entstanden, hatte sich bis zur Zeit des Titus erhalten. Nachdem der Leuchter in seinem Triumphzuge den Römern gezeigt war, blieb er in dem von Vespasian gegründeten Tempel des Friedens aufbewahrt, später scheint er in den Lateranensischen Palast gekommen zu sein. Im Jahre 455 entführten ihn die Vandalen unter Genserich nach Karthago, von wo er, als Belisar die Stadt eingenommen hatte, nach Konstantinopel kam, aber Justinian schickte ihn nach Jerusalem zurück. Dort mag er im Anfang des VII. Jahrh. den Persern in die Hände gefallen sein.

Bekanntlich ist der Leuchter auf einem der Reliefs im Durchgang des Titusbogens abgebildet worden, aber in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung hat man ihn auch sonst häufig dargestellt, da er die Geltung eines jüdischen und jüdisch-christlichen Symbols erlangt hatte. Er kommt vor auf Goldgläsern, Gemmen, Lampen, auf Grabplatten, Sarkophagen, an den Wänden von Katakomben und selbst in Kirchen.[19]) Da es seit dem IV. Jahrh. mehr und mehr Brauch wurde, die heiligen Bücher zu illustrieren, mufsten auch die Miniaturmaler den siebenarmigen Leuchter darstellen. Unter den erhaltenen Miniaturen, die ihn zeigen, ist zwar keine, die älter wäre als das VII. Jahrh., aber es läfst sich mit Sicherheit erweisen, dafs die Vorlagen der betreffenden Bilder in die Zeit zurückreichen, wo der Leuchter selbst noch in Rom oder Konstantinopel vorhanden gewesen ist.

Aus dem XI. und XII. Jahrh. liegen uns mehrere Vertreter einer griechischen illustrirten Oktateuchredaktion vor, die mindestens schon in Justinians Zeit bestanden haben mufs, denn damals ward sie benutzt zur Illustration der Topographie des Kosmas.[20]) Unter den Miniaturen, die in die Topographie herübergenommen wurden, ist just auch das Bild des siebenarmigen Leuchters. Die älteste Kosmashandschrift, die dasselbe enthält, stammt aus dem VII. Jahrh.[21])

Die Bilder des im Jahr 716 von Abt Ceolfrid nach Rom gebrachten codex Amiatinus der Laurentiana, auf denen auch der siebenarmige Leuchter zu finden ist,[22]) sind abhängig von der durch Cassiodor dem Kloster Vivarium geschenkten Bibel.[23]) Der Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg, für dessen Illustrationen, wo es irgend anging, alte Muster aufgesucht wurden, bietet an mehreren Stellen ein Bild des siebenarmigen Leuchters.[24])

In all den aufgezählten Miniaturen ist die Form des Leuchters dieselbe wie im Relief des Titusbogens und auf den anderen frühchristlichen Denkmälern.[25]) Stets kommt die Breite der ausgespannten Leuchterarme annähernd der Höhe gleich. Die Arme bilden überall einfache Bogenlinien und erreichen sämtlich die volle Höhe des Schaftes, sodafs die sieben Lichter in eine Linie zu stehen kommen.

Die Gleichheit der Leuchter in den verschiedenen Miniaturen hat ihren Grund in dem Festhalten an der Tradition, sie läfst sich keineswegs erklären aus der im Exodus gegebenen Vorschrift über den Leuchter. Dort wird Cap. 37, 17 ff. von den Armen nur gesagt, dafs je zwei und zwei an korrespondirenden Stel-

ters Reland »*De spoliis templi Hierosolymitani in arcu Titiano*« (Traj. ad Rhenum 1716); Sal. Reinach, »*L'arc de Titus*« (Paris 1890.) S. 22.

[19]) Vergl. Kraus »Real-Encyclopädie der christlichen Alterthümer« II, 296; Vigouroux »*Dictionnaire de la Bible*« II, 548.

[20]) Vergl. »Byzantinische Zeitschrift« X (1900) S. 3 f.

[21]) Vergl. Krumbacher »Gesch. der byzant. Litteratur« S. 112.

[22]) Abb. Garrucci »*Storia dell' arte cristiana*« III, Taf. 126.

[23]) Vergl. Kraus »Gesch der christl. Kunst« I, S. 469.

[24]) In der Ausgabe von Straub und Keller Taf. XV, XV bis, XXI, XXII.

[25]) Das einzige mir bekannte Miniaturbild eines siebenarmigen Leuchters, dessen Arme nicht zur Höhe des Schaftes ansteigen, sondern horizontal ausgebreitet sind, findet sich in einer von Strzygowski »Der Bilderkreis des griech. Physiologus« (Leipzig 1899) Taf. XVIII ff. veröffentlichten Kosmashandschrift. Diese weicht völlig ab von allen anderen illustrirten Kosmashandschriften, sie hat nur eigenartige symbolische Bilder und deren mittelalterlicher Erfinder hat die echte Form des jüdischen Leuchters nicht mehr gekannt.

Digitized by Google

len aus dem Schafte herauswachsen sollen,[26]) über ihre Linienführung, über ihre Höhe ist nichts bemerkt. So sind denn auch die ehernen Leuchter des Mittelalters, obgleich die Verfertiger jene Exodusstelle gekannt haben und deren Anweisungen, die sich als Gottes eigene Wünsche gaben, gewifs befolgen wollten, recht verschieden ausgefallen.

Nur die Meister des Essener und Lüneburger Leuchters haben den durch die Miniaturen überlieferten Typus bewahrt, die übrigen haben freiere Gebilde geschaffen, wie ihr Schönheitsgefühl es ihnen gebot. Am Braunschweiger Leuchter bekamen die Arme, wo sie sich dem Schafte nahern, eine Biegung nach unten, sodafs je zwei Arme die Linie eines mit der Spitze abwärts gekehrten Eselsrückens bilden. Die Biegung ist am Mailänder Leuchter erheblich stärker und am Klosterneuburger ist die Linie der Arme mehrfach geschwungen und geknickt. Im Verhältnifs zum Essener und Lüneburger ist der Braunschweiger Leuchter schlanker, sein Schaft unterhalb des ersten Armansatzes ist um ein Glied erhöht. Die Köpfe seiner Arme weisen bereits eine merkliche Abstufung auf und haben nicht mehr die gleiche Höhe wie der Schaft, am Mailänder und Klosterneuburger steigen die Arme nur ganz wenig an und sind fast wagerecht ausgestreckt.

Fig. 3.

Die Kenntnifs der Formenentwicklung führt zu dem Schlusse, dafs der Braunschweiger Leuchter jünger ist als der Lüneburger. Auch an diesen hat sich die Legende geknüpft, dafs er von Heinrich dem Löwen aus dem heiligen Lande mitgebracht sei; beglaubigt ist nur, dafs der Leuchter neben der Fürstengruft der Michaeliskirche gestanden hat und an den Gedächtnifstagen der dort begrabenenen Mitglieder des Welfenhauses angezündet wurde.[27]) Die Gruft barg auch einen Sohn Heinrichs des Löwen, den auf den Namen des Vaters getauften Sprofsling seiner ersten Ehe, der 1167 durch einen Sturz ums Leben kam, als die Familie gerade in Lüneburg weilte.[28]) Für seine Seelenmessen stiftete Heinrich der Löwe dem Michaeliskloster die sog. Abtsmühle und es ist höchst wahrscheinlich, dafs der Vater am Grabe des Kindes den siebenarmigen Leuchter errichtet hat, dessen reicher ausgestattetes Gegenstück er etwa 25 Jahre später neben seiner eigenen Ruhestätte aufstellen liefs.

Wie oben bemerkt wurde, entsprechen die ergänzten Einsätze des Braunschweiger Leuchterfufses schwerlich den ursprünglichen, dagegen haben die Ergänzer bei der Stoffwahl für die Emailbilder des einen Knaufes offenbar das Richtige getroffen.

Der untere der beiden mit Email geschmückten Knäufe hatte nur einige der Ornamentbänder verloren, die zwischen die vier gröfseren kreisrunden Platten eingelassen sind, diese Platten selbst sind erhalten geblieben und zwar tragen dieselben die Bilder der vier Evangelisten. Der obere Knauf hatte statt der runden Platten rautenförmige besessen, die sämmtlich zu Grunde gegangen sind. Angeregt durch den Schmuck des Essener Leuchterfufses hat man die neuen Emails mit den Brustbildern der vier Winde ausgestattet. Die Richtigkeit dieser Wahl wird bestätigt durch das in Fig. 3 abgebildete Emailplättchen, das im Jahre 1896 aus dem Kunsthandel für das Kestner-Museum in Hannover erworben wurde.

Das hannoversche Plattchen hat im Rande einen grünen Emailstreifen, seine Mittelfläche ist mit blauem Schmelz gefüllt und von diesem Grunde hebt sich im Metall ausgespart das Brustbild eines nackten geflügelten Jünglings ab, der das Antlitz aufwärts wendet und mit vollen Backen Wind ausbläfst. Sein Kopf ist bedeckt mit einer cerevisartigen Mütze, wie sie in manchen rheinischen Emails für Könige und Königinnen[29]) sowie für Personifikationen der

[26]) Abgewichen ist von dieser Forderung der Paderborner Leuchter, denn bei ihm kommen nur zwei Arme aus dem Schafte selbst und aus jedem derselben gehen zwei Nebenarme hervor.

[27]) Vergl. Gebhardi a. a. O. S. 23. Die Aufstellung des Leuchters in der Zeit vor 1792 veranschaulicht eine alte Zeichnung, reproducirt in »Die Alterthümer der Stadt Lüneburg« (Lüneburg 1854) Taf 9.

[28]) Vergl. Steinmann »Grabstätten der Welfen« (Braunschweig 1885.) S. 80 ff.

[29]) Z. B. an dem für Reliquien Heinrichs II., des Heiligen, geschaffenen Behälter im Louvre, Didron »*Annales archéolog.*« XVIII, (1858) S. 154.

Digitized by Google

Kirche und der christlichen Tugenden[80]) verwandt ist. Von ihnen scheint sie hier auf die Personifikation des Windes übertragen zu sein.

Die rautenförmige Gestalt des Plättchens und seine Wölbung der vertikalen Mittelaxe zu lassen darauf schliefsen, dafs es an einem Knaufe gleich denen des Braunschweiger Leuchters gesessen hat. Von diesem selbst stammt das Plättchen nicht, denn seine Dimensionen — 55 *mm* × 45 *mm* — sind weit geringer als die der dortigen Rautenfelder und sein Email hat andere Farbentöne als die in Braunschweig erhaltenen Emails, aber das Plättchen bezeugt, dafs Windgötter in Emaildarstellung auch sonst an romanischen Leuchtern vorgekommen sind[81]) und durch solche Parallele wird die Ergänzung an dem Braunschweiger gerechtfertigt.

Hannover. Hans Graeven.

[80]) Vergl. z. B. die beiden halbkreisförmigen Platten der ehemaligen Sammlung Spitzer, »*Collection Spitzer, Émaux*« Nr. 1, 7.

[81]) Während des Druckes geht mir durch die Güte des Herrn Neubauer in Bamberg eine Skizze und eine ausführliche Beschreibung des im Bamberger Dom aufbewahrten Osterleuchters zu, von dem Sighart »Geschichte der bildenden Künste in Bayern« S. 195 kurz erwähnt hat, dafs er Emailschmuck trägt. In einem seiner Knäufe befinden sich heute noch vier rautenförmige Emailplättchen mit Ornamenten, aus einem anderen Knauf sind vier gleichförmige Plättchen verloren gegangen. Vielleicht ist das hannoversche eines derselben, denn dessen Gröfse scheint dieselbe zu sein wie die der leeren Rautenfelder am Bamberger Leuchterknauf, soweit die Skizze ein Urtheil zuläfst. Genaue Mafsangaben fehlen mir noch, aber auch die vollständige Uebereinstimmung der Mafse würde die Zugehörigkeit des hannoverschen Plättchens zum Bamberger Leuchter noch nicht beweisen; um Sicherheit darüber zu erlangen, müfsten auch Farbe und Struktur der Emails verglichen werden.

Zur Geschichte der Thiersymbolik in der Kunst des Abendlandes.

III. (Schlufs von Bd. XIV, Sp. 275—286.)

Das Mittelalter behandelte die Thierwelt drittens in symbolischer Art. Den ganzen Schatz alter Sinnbilder fafste in karolingischer Zeit ein Mönch in ein Lexikon zusammen, dem er den Titel: Clavis „Schlüssel" gab. So hatte bereits um 300 der hl. Melito, Bischof von Sardes, ein ähnliches Buch genannt. Vielleicht hat der Schreiber dasselbe benutzt und erweitert. Kardinal Pitra gab jenen mittelalterlichen „Schlüssel" heraus zuerst in einer weitern, dann in einer ältern kürzern Fassung und schrieb sie dem Melito zu.[82]) Die Symbolik dieses Werkes stützt sich auf die Hl. Schrift und die hl. Väter, die Antike und die gesunde Vernunft, unterscheidet sich aber von jener rebusartigen der genannten Psalterien auf das vortheilhafteste. Doch geht sie weit, indem z. B. viele Stellen der Hl. Schrift über die Vögel herbeigezogen und der mystische Sinn derselben in's Auge gefafst wird. Dadurch kommt der Verfasser dazu, auszuführen, Vögel seien Sinnbilder Christi, der Engel, der Teufel, des Judenlandes, der Seelen, die nach dem Himmlischen streben, und derjenigen, die sich hoffärtig erheben, endlich der Väter des N. Bundes. Er wollte eben in kurzen Notizen zusammenstellen, wie die Hl. Schriften und deren Erklärer die Dinge der Welt, alles Sichtbare am Himmel und auf Erden mystisch gedeutet und auf Gott bezogen hätten.

Oft bleibt er sehr kurz. So sagt er zum Worte Pelikan nur: „Der Pelikan ist Christus im Leiden", dann führt er die Stelle an: „Ich bin ähnlich geworden dem Pelikane der Wüste." (Ps. 101, 7.) Den Phoenix nennt er nicht einmal. Schafe sind nach ihm Sinnbilder Christi und der Märtyrer, aber auch der Bösen (weil sie wie Schafe in die Hölle gestellt sind und der Tod sie abweiden wird. (Ps. 48, 15), der Auserwählten aus den Juden und der unschuldigen Seelen. Zwei Schafe oder Lämmer

[82]) »Spicilegium Solesmense« II, 1 s.; III, 1 s. Der kürzere Text aus einem Codex Claremontanus des X. Jahrh. von Pitra, herausgegeben in den »Analecta sacra«. II. Vergl. Migne, Pat. gr. V. 1198 s.

Digitized by Google

sinnbilden das beschauliche und thätige Leben, die beiden Gebote der Liebe und das Volk der Heiden, sieben Schafe und Lämmer die Menge der Auserwählten.[24])

Der Schafstall ist die Kirche. Dagegen weist ein Hirt nicht nur auf Christus hin und auf die Apostel, sondern auch auf schlechte Priester, sogar auf den Antichrist,[25])

Eine so vielseitige und unbestimmte Symbolik war für die bildende Kunst kaum benutzbar, sie hätte Verwirrung angerichtet, weil man ja in manchen Fällen nicht ersehen konnte, wie die Sache zu deuten sei, ob nach der guten oder bösen Seite hin. Dafs sie nicht ohne Einflufs geblieben ist, beweist der Albanispalter. In ihm findet man zwei Reiter gemalt und unter ihnen als Randbemerkung eine lange Auseinandersetzung, welche erklärt: „Der leibliche Kampf der beiden Krieger, den wir vor uns sehen, soll uns erinnern an den geistigen Kampf, den wir beständig gegen das Böse zu führen haben. Zu den Erscheinungen, die wir leiblich (corporaliter) an ihnen wahrnehmen, sollen wir die geistig (spiritualiter) entsprechenden in uns aufsuchen und beherzigen."[26])

Martin wird also doch Recht haben,[27]) wenn er unter Hinweisung auf Stellen der hl. Väter ausführt, die prachtvolle Jagdszene, welche der Mönch Hugo 1228 für ein Reliquiar der Abtei Oignies im Hennegau in Metall fertigte, habe einen tiefern symbolischen Sinn. Die Jäger mit ihren Hunden, welche in dem Rankenwerk den Hirschen nachstellen, sollten den Beschauer daran erinnern, dafs auch er ein gehetztes Wild sei. Freilich ist eine solche Symbolik nur dann möglich, wenn man die Jagd, wie dies damals der Fall war, mit solchem Aufwand von Pracht und Förmlichkeit übte und der Sinn der Beschauer voll Glaube fest auf das Höhere gerichtet blieb. Trotzdem giebt es viele Jagdszenen, die nur beabsichtigten, eine damals so leidenschaftlich betriebene Liebhaberei vor Augen treten lassen, an sie zu erinnern. So sieht man auf dem Grabstein des 1308 verstorbenen Grafen Chasseconne unter den Füfsen des Verstorbenen zwei Jagdhunde, welche den Hasen nachstürmen, und in seiner Hand einen Falken.[28])

Maximilian von Oesterreich aber liess sich mit seiner Gemahlin auf seinem grofsen Siegel darstellen von Jagdhunden begleitet, die man übrigens auch sonst, besonders auf Grabsteinen, oft zu Füfsen vornehmer Herren und Damen anbrachte. Ob sie stets Sinnbilder der Treue sind oder nur daran erinnern, dafs man die Bestatteten im Leben am liebsten in ihrer Rüstung, in prachtvollen Gewändern und mit ihren Jagdhunden sah?

Der Erklärer mufs sich vor einem unzählige Male begangenen logischen Fehler hüten. Man stellte nämlich nur zu oft den Syllogismus auf: „Dieses oder jenes Buch der Hl. Schrift, dieser oder jener Kirchenvater hat diesen Gegenstand, dieses Thier so gedeutet. Nun finden wir es auf diesem christlichen Kunstdenkmal. Also hat es diese Bedeutung." Der Schlufs wäre nur dann richtig, wenn die Hl. Schrift sagte: „Dieses Thier bedeutet immer und überall nur dies." Mafs nun ein Schriftsteller im Morgenlande und in einem längst verflossenen Jahrhundert einem Gegenstande in einem geistreichen Zwischensatze eine symbolische Bedeutung bei, folgt daraus, dafs wir denselben immer so auffassen müssen? Kann denn ein Löwe nur wegen seiner natürlichen Kraft und Schönheit abgebildet sein? Wozu man kommt, wenn der Versuch gemacht wird, jedem Einfall alter Steinmetzen eine geistreiche Erklärung zu geben, beweisen die drei Hasen im Kreuzgange des Domes zu Paderborn. Ein wackerer Handwerksmeister zeichnete um 1500 drei mit den Ohren aneinander gewachsene Hasen in einen Kreis. Statt des Mafswerks sollten sie ein Fenster füllen. Weil die Ohren ein Dreieck bilden und weil sie zusammen gehören, sollen sie ein mittelalterliches Symbol des höchsten Geheimnisses der Gottheit sein![29])

Im XI. und XII. Jahrh. gewinnt eine neue Symbolik weite Verbreitung in den Werken der Kunst. Entwickelte die ältere sich hauptsächlich aus Texten der Hl. Schrift und aus einigen Sagen des Alterthums, so stützte sich diese neue auf den Physiologus, das Thierbuch (Be-

[24]) Pitra »Spicilegium« III, 26 s.

[25]) L. c. 48.

[26]) Goldschmidt a. a. O. S. 47 f.

[27]) »Mélanges« I, 118 s. pl. 28. Vergl. die symbolische Deutung der Jagd bei Herrad und Otte »Kunst-Archäologie«. 5. Aufl. I, 498.

[28]) Cahier »Curiosités« 299.

[29]) »Organ für christl. Kunst«, Köln. XXII. (1872.) 241 f.; Detzel »Christliche Ikonographie«. Freiburg. Herder (1894) I, 38.

Digitized by Google

stiaire), dessen Geschichte darum hier näher darzulegen ist.

Lauchert hat in seiner gründlichen „Geschichte des Physiologus" nachgewiesen, dafs „der Physiologus" „der Naturkundige", auf dessen Ansprüche sich das Buch gründet, wohl eher Aristoteles sein mag als Salomon.

Mit Recht oder Unrecht schrieb man dem grofsen Philosophen eine Abhandlung über Thiere, Pflanzen und Steine zu, welcher ein von den Irrlehren der Gnostiker, stark beeinflufster Theologe[30]) symbolische Erklärungen beifügte, wodurch er das Thun einer Anzahl besonders im Morgenland lebender Thiere auf Christus, die Kirche und deren Mitglieder anwendete. Der Bearbeiter mufs in Alexandrien gelebt haben, war aber weder Tatian oder Origines, noch weniger Epiphanius, Basilius oder Chrysostomus, denen einzelne Handschriften die Abfassung zuschreiben. Die Zeit der Entstehung wäre nach Lauchert: „Das erste Drittel des II. Jahrh."; [31]) doch würde man mit Kraus lieber erst das IV. Jahrh. annehmen, wenn nicht Origines das Buch schon vielfach benutzt und sogar citirt hätte. Freilich lag es ihm nicht in einer der heute noch erhaltenen Fassungen vor; es ist nämlich vielfach verändert, vermehrt, abgekürzt und in andere Ordnung gebracht worden. Lauchert berichtet über die theilweisen, bereits im V. Jahrh. veranstalteten Uebersetzungen ins Aethiopische, Armenische, Syrische und Arabische. Das Buch erfreute sich also „schon im christlichen Alterthum einer fast beispiellosen Verbreitung". Aus dem Morgenlande kam es im 4. oder 5. Jahrh. ins Abendland, wo es wahrscheinlich vor 431 eine unter dem Namen des hl. Ambrosius in Umlauf gesetzte Uebersetzung fand. Die Handschriften bieten nun aber in ihren Texten so grofse Verschiedenheiten, dafs der ersten eine zweite, vielleicht eine dritte Uebersetzung gefolgt sein dürfte.

Im Verzeichnifs verbotener Bücher, das dem Papste Gelasius zugeschrieben wird, finden wir den Physiologus zwischen andern Apokryphen.[32]) Mit ihnen erhielt er sich trotz des Verbotes. Später gewann er neue Freunde, durch die er um das Jahr 800 ins Angelsächsische, im XI. Jahrh. zweimal ins Deutsche, vom XII. bis XIII. dreimal ins Französische, im XIII. ins Englische und Isländische übertragen ward.

Bischof Theobald, ehedem vielleicht Abt von Montecassino, brachte einen Theil desselben im Beginne des XI. Jahrh. in eine poetische Form, die oft dem Bischofe Hildebert von Le Mans († 1134) zugeschrieben wird.[33])

In der ältern geistlichen Litteratur wird der Physiologus trotzdem nur spärlich benutzt; in der deutschen religiösen Dichtung der ältern Zeit läfst sich ein sicher auf ihn zurückgehender Vergleich vor dem XII. Jahrh. nicht finden. Später aber wird er fleifsig verwerthet, weil er die Symbolik im Sinne des Mittelalters förderte und unter manchen, unserer Zeit wenig zusagenden Dingen andere bringt, die bis heute der Werthschätzung sich erfreuen. Während der Clavis über den Pelikan nur in einer Zeile berichtet, verbreitet sich der Physiologus über denselben also:

„Der Pelikan liebt seine Jungen aufserordentlich. Wenn er solche hervorgebracht hat und diese zu wachsen anfangen, schlagen sie ihren Eltern in's Gesicht. Die Alten schlagen sie wieder und tödten die Jungen. Am dritten Tage beifst die Mutter in ihre Brust, öffnet ihre Seiten, neigt sich über die todten Jungen, vergiefst ihr Blut über ihre Sprösslinge und erweckt sie durch dies Blut von den Todten. So sagt unser Herr Jesus Christus durch den Propheten Isaias (1, 2): „Söhne habe ich gezeugt und erhöht, sie aber haben mich verachtet." Der Schöpfer und Urheber aller Dinge, der allmächtige Gott, hat uns nämlich gemacht, und, da wir nicht waren, bewirkte er, dafs wir wurden. Wir aber zogen vor, dem Geschöpfe zu dienen statt dem Schöpfer. Darum stieg unser Herr Jesus Christus hinan an's Kreuz, und da

[30]) Pitra »Specilegium Solesmense« III. pag. LXVII s.; Lauchert 47 f., 54.

[31]) Lauchert S. 42 Anm., 65; Kraus »Geschichte der christlichen Kunst« I, 107.

[32]) Der Text lautet in der Decretalis de recipiendis et non recipiendis libris, qui scriptus est a Gelasio papa cum LXX viris eruditissimis episcopis in sede apostolica urbis Romae (anno 495—496) bei Thiel »Epistolae Romanorum Pontificum genuinae«, Braunsbergae, Peter (1868) I, 466: „Liber Physiologus ab haereticis conscriptus et beati Ambrosii nomine praesignatus". Ueber die Gründe gegen dessen Echtheit vergl. Grisar in der „Zeitschrift für katholische Theologie", XII (1888) 503; Koch »Der hl. Faustus, Bischof von Riez«, Stuttgart, Roth (1895) S. 58 f.; Zaccaria »Storia polemica delle prohibizione de libri«, Roma (1777) p. 38 s.

[33]) Migne, Pat. lat. CLXXI, 1217 s. Hildeberti Cenomanensis episcopi Physiologus. Vergl. Lauchert 97 f.

Digitized by Google

seine Seite verwundet ward, floſs Blut und Wasser hervor zu unserm Heil und ewigen Leben."[34])

In der altchristlichen Kunst fanden wir den Phönix mit der Palme verbunden als Sinnbild der Unsterblichkeit und der Auferstehung der Leiber. Im Clavis sucht man ihn vergebens. Das Thierbuch sagt:[35])

„Der Phoenix ist ein Bild unseres Herrn Jesus Christus, der in seinem Evangelium spricht: „Ich habe Macht, mein Leben hinzugeben, und ich habe Macht, es wiederum zu nehmen." Joh. 10, 18. Es lebt in den Ländern Indiens ein Vogel, der Phoenix heiſst. Von ihm lehrt der Physiologus, daſs er nach Vollendung von fünfhundert Jahren seines Lebens in die Wälder des Libanon hineingeht und beide Flügel mit verschiedenen Wohlgerüchen füllt. Er meidet dies durch verschiedene Zeichen dem Priester der Stadt Heliopolis im Monate März oder April. Ist dies nun dem Priester kund gethan, so geht dieser hin, um auf einen Altar Reisigbündel zu legen. Wenn dann jener Vogel anlangt, begibt derselbe sich in die Stadt Heliopolis. Dort fliegt er um jenen Altar, hüllt er sich in das Reisig, zündet mit den Wohlgerüchen sich selbst ein Feuer an und verbrennt sich. Am folgenden Tage kommt der Priester, sieht das Holz verbrannt, welches er auf den Altar gelegt hatte, und sucht sorgfältig nach, bis er einen kleinen, überaus wohlriechenden Wurm findet. Am zweiten Tage entdeckt er bereits das Gebilde eines kleinen Vogels, am dritten Tage einen vollständig ausgebildeten, erwachsenen Phönix. Dieser fliegt und eilt zurück zu seiner frühern Heimath. Vermag in dieser Art ein solcher Vogel sich selbst zu tödten und sich selbst wiederum zu beleben, wie dürfen thörichte Leute sich an dem Worte unseres Herrn Jesu Christi ärgern, der Macht hatte, sein Leben hinzugeben, und wiederum Macht hatte, es zu nehmen? So ist also der Phönix ein Bild unseres Erlösers. Als dieser von seinem heiligen Himmel niederstieg, füllte er seine beiden Flügel, d. h. das Alte und Neue Testament mit dem süſsesten Wohlgeruch."

Das altchristliche Bild des Phönix hat eine neue Gestalt erhalten. Die Palme verschwand. An ihre Stelle tritt ein Altar, auf dem der Vogel verbrennt, der nicht mehr ein Symbol der Auferstehung für jeden Todten, sondern nur für Christus ist. Einen gemüthlicheren Charakter zeigt das Kapitel vom Fuchs.[36])

„Der Fuchs ist ein schlaues, sehr listiges und kluges Thier. Wenn er hungert und nichts zum Fressen findet, sucht er einen Ort, an dem die Erde roth ist, und wälzt sich über dieselbe, daſs er wie vom Blute über und über geröthet erscheint. Dann wirft er sich auf den Boden hin, streckt sich wie todt aus, bläht sich auf und hält den Athem an. Sehen dann verschiedene Vögel, daſs er so aufgebläht und wie blutig ausgestreckt liegt, so glauben sie, er sei todt. Sie fliegen herab, setzen sich auf ihn, sein Fleisch zu verzehren. Er aber ergreift und verschlingt sie. Dieser Fuchs ist ein Sinnbild des Teufels; denn vor allen, die nach dem Fleische leben, stellt er sich, als sei er todt, bis er sie in seinem Rachen hat."

Ueber das Einhorn und den Löwen brauchen wir hier nicht weiter zu reden, da in dieser Zeitschrift die Erklärung des Physiologus über sie hinlänglich dargethan ward.[37])

Zu jedem Kapitel des Physiologus gehört der Vollständigkeit wegen eine erste Illustration, worin das Thier erscheint, und eine zweite mit dessen Gegenbild oder dessen Gegenbildern. Wir finden in dem von Strzygowski herausgegebenen griechischen Physiologus von Smyrna aus der Zeit um 1100[38]) bei dem Einhorn das Bild der Verkündigung, beim Phönix den hl. Ignatius von Antiochia im Gebete, beim Fuchs Salomon und Füchse, die dessen Weinberg verwüsten.

Französische Thierbücher[39]) zeigen beim Pelikan in einem Rahmen den Gekreuzigten mit dessen Seitenwunde und die Erlösung der Seelen aus der Vorhölle, beim Phönix den Tod Christi, seine Auferstehung oder Himmelfahrt und wiederum die Erlösung der Altväter aus der Vorhölle sowie das hl. Meſsopfer,[40]) beim Fuchs ein Liebespaar musicirend und tanzend, neben ihm aber den Rachen der Hölle und als Gegensatz Franziskaner, die von Gott im Himmel für ihre Entsagung belohnt werden.[41]) Trotz aller Verschiedenheit der Bilder in den griechischen und lateinischen Thierbüchern, dürften doch beide wenigstens theilweise auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, die freilich stark umgemodelt und verändert wurde. Während in den griechischen Bildern das Alte Testament sowie das Leben Jesu und der Heiligen ausgiebig benutzt sind, verwerthen die französischen wenige Scenen aus Christi Leben, legen dagegen das Hauptgewicht auf die Predigten der Bettel-

[34]) Cahier »Mélanges« 137 s.

[35]) L. c. 188 s. Im obigen Text sind einige unwesentliche Sachen ausgelassen.

[36]) L. c. 208 s.

[37]) VI (1893) 148; VIII (1895) 174.

[38]) »Der Bilderkreis des griechischen Physiologus«, Leipzig, Teubner (1899).

[39]) Cahier, »Mélanges« II pl. 28.

[40]) L. c. II pl. 29, 30.

[41]) L. c. II pl. 30.

Digitized by Google

mönche, auf Schilderung sittlicher Mängel des Mittelalters und auf die ewigen Strafen. Aber der alte Kern schimmert doch noch durch, z. B. in den Bildern des Fuchses, der sich todt stellt in der Smyrnaer Handschrift und in einer französischen,[42]) ebenso in denen des Einhornes.[43])

Auffallend ist vor allem, dafs in jener griechischen Ausgabe und in einer französischen beim Wildesel, ohne dafs der jetzige Text es verlangt, der Sturz der Engel gemalt ist.[44]) Doch sind wesentliche Unterschiede nicht selten. Beim Elephanten, einem Symbol Christi, weil er Schlangen zertritt, steht in der Handschrift von Smyrna ein Bild des Heilandes, der die Gerechten aus der Vorhölle erlöst, in französischen Miniaturen dagegen ein Bild des Sündenfalles und des Gekreuzigten.[45]) Bei der Turteltaube, die in der Wüste lebt und ihrem Gefährten, wenn ein Habicht denselben tödtete, Treue bewahrt, bringt der griechische Physiologus ein Bild der Verklärung, der französische eine Darstellung des von frommen Seelen angebeteten leidenden Heilandes.[46])

Doch es führt zu weit, auf Einzelnheiten der Thierbücher einzugehen. Kommt es überdies hier ja nur darauf an, den allgemeinen Entwicklungsgang der Thiersymbolik darzulegen. Ein Hinweis auf einige Cyklen, zu deren Herstellung der Physiologus mehr oder weniger diente, wird aber nicht ohne Nutzen sein.

Der vollständigste und eigenartigste ist auf einem Flügelaltar zu Stams in Tyrol gemalt.[47]) In ihm ist Maria zuerst von vier alttestamentlichen Vorbildern ihrer Jungfrauschaft umgeben (Moses mit dem brennenden Dornbusch, der nicht verzehrt ward vom Feuer, Aaron, dessen Stab wunderbar blühte, Gedeon mit dem Vliefse und David mit dem elfenbeinernen Thurm). Dann folgen nicht weniger als sechszehn Thiere, Bäume und Gegenstände, welche das Wunder der jungfräulichen Geburt der Gottesmutter in irgend einer Art begründen, erklären oder versinnbilden: der Phönix und der Vogel Charista, die nicht verbrennen im Feuer, der Löwe und der Bär, die ihre Kleinen durch Anhauchen beleben, das Einhorn, der Pelikan u. s. w. Fast dieselben Thiere sind in den Malereien des Kreuzganges zu Brixen als Vorbilder der unversehrten Jungfräulichkeit Marias dargestellt.[48])

Wie lebendig die Phantasie des Mittelalters sich solche Thiere vorstellte, beweist das Mitrale, welches Bischof Sikardus von Cremona um das Jahr 1200 schrieb[49]) und worin er erzählt: „Als zu Vienne eine Pest ausgebrochen war, veranstaltete man eine Prozession. Das Uebel wich und von da an wurde jährlich eine dreitägige Prozession gehalten. An den beiden ersten Tagen trug man vor dem Kreuz einen Drachen mit langem, aufgerichtetem Schweife zur Erinnerung daran, dafs der Teufel alles Uebel über die Welt gebracht habe. Am dritten Tage folgte der Drache mit gesenktem Schweif hinter dem Kreuze, weil Christus die Welt erlöst und den Teufel verjagt habe."

An der Kathedrale von Strafsburg beginnt ein Fries des XIV. Jahrh.[50]) mit dem Opfer Abrahams. Weil der Patriarch seine Prüfung bestand, indem er Gott gehorsam blieb, auch als der Herr dessen Sohn forderte, folgt ein Adler, der seine Jungen prüft, indem er sie emporträgt zur Sonne. Wenn sie in's Licht zu schauen vermögen, erkennt er sie als ebenbürtig an.[51]) Es schliefsen sich daran zwei Szenen aus der Geschichte des Einhorns. Zuerst kämpft es siegreich gegen einen Mann, dann flieht es in den Schoofs einer Jungfrau. Drei Szenen sind dem Löwen gewidmet, in zweien wird er von einem Mann und einer Frau gebändigt, in der dritten erweckt er durch Anhauchen drei Junge zum Leben, wodurch er ein Sinnbild der Auferstehung Christi ist. Nun folgt der sich selbst verbrennende Phönix mit

[42]) Strzygowski Tafel 6; Cahier »Mélanges« II, 21.

[43]) Strzygowski Tafel 12; Cahier II 21, 30.

[44]) Strzygowski S. 43; Cahier II, 225; »Curiosités« 124 pl. 9.

[45]) Strzygowski S. 42, »Curiosités« pl II.

[46]) Strzygowski a.a.O.; Cahier »Mélanges« III, 262 s., »Curiosités« pl. II.

[47]) Münzenberger-Beissel, »Zur Kenntnifs und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands«, Frankfurt a. M., Kreuer II, 107 f.

[48]) Walchegger, »Der Kreuzgang am Dome zu Brixen« Brixen, Prefsverein, (1895) S. 95 und 119.

[49]) Migne, Pat lat 213 VII c. 6 col. 368 s. Vgl. Ficker, »Der Mitrale des Sicardus« Leipzig, Seemann (1899) S. 61; Durandus, »Rationale« VI c. 102 § 9.

[50]) Cahier, »Curiosités« p. 152 s.

[51]) Im griechischen Physiologus und in dem französischen bei Cahier, »Melanges« II, 166 wird nur erzählt, der Adler verjünge sich in einer Quelle und sei darum ein Bild der Taufe.

Digitized by Google

Jonas, dem Vorbilde der Auferstehung Christi. Der Pelikan, welcher seine Jungen mit seinem Herzblut zum Leben erweckt, steht neben dem Bilde des die eherne Schlange erhöhenden Moses, dem Vorbilde des Gekreuzigten, der mit dem Blute seiner Seitenwunde uns erlöst. Zwei Teufel schleppen in der folgenden Gruppe einen Mann in die Hölle, neben ihnen sitzt ein Drache. Den zweiten Theil der Reihe bilden fünf Gruppen von Sirenen und Centauren und drei, worin je zwei Menschen sich finden. Vielleicht sind dadurch die Hauptsünden dargestellt.

Im Sinne des Physiologus wurden seit dem XIII. Jahrh. häufig Thiere zur Symbolisirung der Tugenden und Laster verwerthet. Bereits in den Miniaturen der Herrad ritten Tugenden als Frauen mit Schwertern, Laster mit Speeren auf verschiedenen Thieren, der Stolz auf einem Löwen, worauf ein Bärenfell als Sattel lag, die Gewaltthätigkeit auf einem Bären, die Raubsucht auf einem Wolf. In den Wandmalereien der Jakobskirche zu Leutschau in Ungarn gab man am Ende des XIV. Jahrh. der Trägheit als Reitthier einen Esel, dem Zorn einen Bären, dem Neide einen Hund, der Unkeuschheit ein Schwein, der Völlerei einen Fuchs, dem Geiz eine Kröte. Aehnliches geschah auf einem Teppich des XIV. Jahrh. zu Regensburg. An Portalen der Kathedralen zu Paris, Chartres und Amiens tragen die personificirten Tugenden entsprechende Thiere als Wappenfiguren im Schild.[52])

Die Lebensalter wurden durch Thiere versinnbildet in der Annakirche zu Annaberg und zwar für den Mann durch einen Vierfüfsler, für das Weib durch einen Vogel. 10 Jahr ein Kalb und eine Wachtel, 20 Jahr Bock und Taube, 30 Jahr Stier und Elster, 40 Jahr Löwe und Pfau, 50 Jahr Fuchs und Henne, 60 Jahr Wolf und Gans, 70 Jahr Hund und Geier, 80 Jahr Katze und Eule, 90 Jahr Esel und Fledermaus.

Solche Bilder leiten über zur vierten Art der Benutzung der Thierwelt, der humoristischen. Am unschuldigsten sind die Thierconcerte, bei denen oft diejenigen Thiere, deren Produktionen die unharmonischsten sind, die feinsten Instrumente spielen, z. B. ein Esel die Geige, Affen und Katzen die Harfe, ein Schwein das Horn. Aufs schärfste werden die Juden verhöhnt durch zahlreiche Bilder, worin sie mit einem Schwein spielen oder an demselben saugen. Im Dome zu Freising steht bei einer solchen Darstellung der Vers: „So wahr die Maus die Katz nit frist, wird der Jud kein wahrer Christ."[53]) Auf dem Brunnen zu Wipperfürth las man unter einer solchen Szene: „Jud such dein Moder."

Beliebt war die Darstellung des Lebens, des Todes und Begräbnisses des Meisters Fuchs oder des Wolfs.[54]) Oft erscheint einer derselben als Mönch, Prediger oder Sänger. Dafs man weiter ging, Thierfabeln nach Aesop oder in dessen Sinn darzustellen, z. B. am Dome von Paderborn, lag sehr nahe.

Die Thiersymbolik entstand im Anfange der Geschichte und wird bleiben bis zum Ende. Der Adler, das Feldzeichen Roms, wurde zum Erbstück des deutschen Kaiserthums und mit Rücksicht auf eine Stelle Ezechiels (17,3 f.) gleichsam christianisirt.[55]) Der Löwe blieb im Morgenlande wie im Abendlande das Bild der Stärke, die Taube ein Sinnbild der Unschuld, der Drache ein Symbol feindlicher Mächte. Gewifs ist viel geschmackloses Spiel getrieben worden mit der Symbolik, aber darum kann ihre innere Berechtigung nicht geleugnet werden. Ohne sie ist die sichtbare Welt nach dem hl. Augustinus wie ein schönes Buch, dessen Ausstattung der Ungebildete bewundert. Der Gebildete liest und versteht es; dringt ein in dessen Sinn und erst so erreicht es seinen vollen Zweck.

Luxemburg. Steph. Beissel.

[52]) Otte, a. a. O. S. 496 f.; Didron, »Annales« XXVII, 102; Male, »L'art religieux«, Paris, Leroux, (1898) p. 151 s.

[53]) Otte I, 494.

[54]) Cahier, »Mélanges« I, pl. 24; »Curiosités« 115, 222; Didron, »Annales« I, 32; III, 23; Caumont, »Bulletin« VIII, 44; XI, 492; X, 545; XIII, 647 XIV, 335 etc.; Otte I, 495. Mithof, »Kunstdenkmäler im Hannoverschen« VII Tafel 3 u. s. w. Erwähnung verdient hier die von Graus im »Grazer Kirchenschmuck« veröffentlichte Darstellung des Mäusekrieges, die er nächstens eingehender erläutern wird.

[55]) Auf dem Gegensiegel Friedrichs III. (IV. † 1493) ist um den Adler die Inschrift eingegraben: *Aquila Ezechielis sponse missa est de celis. Volat ipsa sine meta, quo nec valet nec propheta evolavit altius. A*(ustrie) *e*(st) *i*(mperare) *o*(rbi) *u*(niverso).

Digitized by Google

Alte Fahne mit Zipfel.

(Mit Abbildung.)

In der Sammlung des Herrn Bürgermeister Thewalt zu Köln befindet sich eine Fahne, die ihrer Mafsverhältnisse, Ausstattung, Technik wegen auch einen vorbildlichen Werth hat, defswegen hier abgebildet und kurz beschrieben wird.

Das quadratische Tuch hat 70 *cm*, der Zipfel 106 *cm* Länge. Der Grundstoff von beiden ist rother, blattgemusterter Seidendamast, wie er um 1600 in Italien, aber auch anderswo, vielfach fabrizirt und für Paramente wie Wandbekleidungen verwendet wurde. Ein Rand mit gut gezeichneten, scharf geschnittenen Ranken umgibt das Tuch, dessen Ecken eine Blattrosette schmückt; diese wie alle anderen Ornamente sind aus weifslicher Seide ausgeschnitten und aufgenäht, von roth-weifsen und blauen Kördelchen konturirt, die sehr kräftig wirken. In diesem Rahmen erscheint als Füllung ein Ostensorium, das in einem mit Fufs und Bekrönung versehenen Medaillon besteht für das mit der Siegesfahne auf dem Buche liegende Lamm Gottes. Solche Ostensorien, aus Metall oder Holz gebildet, öfters sehr reich behandelt, waren seit dem XIV. Jahrh. vielfach im Gebrauch als Fassungen für die aus Wachs geformten Agnus Dei, die namentlich im XVI. Jahrh. in Gestalt grofser Medaillen von tüchtigen italienischen Künstlern modellirt wurden. Die eine Seite verziert stets die Figur des (zuerst stehenden, später liegenden) Lammes mit der Umschrift: „*Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi*“, sowie bis tief in's XVI. Jahrh. in der Regel das Wappen des benedicirenden Papstes; die andere Seite schmückt eine Darstellung aus der Glorie des Herrn, später eines Heiligen, anfänglich auch öfters der Name des betr. Papstes. — Auf unserer Fahne ist das Lamm im sogen. opus anglicum, also im Modellirstich, mit der Derbheit ausgeführt, die hier inmitten der Applikationsmotive durchaus angebracht war. In derselben Art ist eine Stickerei behandelt, die im Kensington-Museum zu London aufbewahrt, in Nr. 1 seiner Art Handbooks: Textile Fabrics S. 84 theilweise abgebildet ist unter der Bezeichnung: Part of the orphrey of the Syon cope. Da für diese der englische Ursprung (den auch die um diese Zeit sonst selten verwendete Modellirstichtechnik wahrscheinlich macht) in Anspruch genommen wird, so wird derselbe auch für unser Exemplar angenommen werden müssen. Dieses bietet manches Lehrreiche hinsichtlich der Verzierungsart, die fast ausschliefslich ornamental, wie der Technik, die einfach aber wirkungsvoll ist, so dafs hier die Eigenschaften vorliegen, welche auch einer minder geübten Hand die Anfertigung der Zeichnung und dessen Durchführung gestatten. — Ein weifs-rothes Fränschen, auch über den Zipfel fortgeführt, gibt dem Ganzen einen guten Abschlufs.

Schnütgen.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Seite

ABHANDLUNGEN: Der untergegangene siebenarmige Leuchter des Michaelisklosters in Lüneburg. (Mit 3 Abbildungen.) Von HANS GRAEVEN 33

Zur Geschichte der Thiersymbolik in der Kunst des Abendlandes. III. (Schluss aus Bd. XIV.) Von STEPH. BEISSEL 51

Alte Fahne mit Zipfel. (Mit Abbildung.) Von SCHNÜTGEN 63

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Mai 1902.

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN.

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XV. JAHRG. HEFT 3.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1902.

Digitized by Google

Transferred to College Library
4 Dec. 1902.

DEC 5 1902
LIBRARY
Divinity School

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.

Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Dr. DÜSTERWALD Pfarrer an St. Martin (KÖLN).
Professor WILH. EFFMANN (KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WIEN).
Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Königl. Baurath F. C. HEIMANN (KÖLN).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, VAN VLEUTEN, ALDENKIRCHEN und SCHNÜTGEN den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Digitized by Google

Abhandlungen.

Der Taufstein von St. Nikolaus zu Freiburg in der Schweiz und seine Bildwerke.

(Mit 10 Abbildungen.)

Initiale aus dem dem Ende des XV. Jahrh. angehörigen, in Jahrg. I dieser Zeitschrift Sp. 175 und Jahrg. II, Sp. 343 besprochenen Werdener Missale.

Der Taufstein von St. Nikolaus ist in der Litteratur nicht unbekannt; mehrmals ist er besprochen und abgebildet worden. Aber die Abbildungen sind entweder nicht zulänglich genug, um den Taufstein in seiner eigenartigen Schönheit zur Geltung kommen zu lassen, oder wo eine gute Abbildung gegeben ist, ist dies an wenig zugänglicher Stelle geschehen. - Die Bildwerke für sich haben eine Wiedergabe überhaupt noch nicht gefunden.[2])

Die Gesammthöhe des auf einem achtseitigen, zweistufigen Unterbau sich erhebenden, in den Figuren 1 und 2 zur Darstellung gebrachten Taufsteins beträgt 1,17 *m*. Er ist aus dem blaugelblichen, bildsamen Sandsteine der bei Freiburg belegenen Brüche[3]) und zwar, abgesehen natürlich von den Pfosten, aus zwei Blöcken hergestellt, deren Zusammenstofs die Abbildungen gut erkennen lassen.

Die Grundfläche des Taufsteins bildet ein aus zwei diagonal gegeneinander gelegten Quadraten geformter Stern. Wie die Fig. 1 zeigt, erhebt sich auf breiter quadratischer Grundlage eine ziemlich steile abgestumpfte Pyramide, die von einer zweiten Pyramide durchschnitten wird; ihre obere Fortsetzung besteht in einem Mittelgliede, das ebenfalls als eine abgestumpfte, aber weniger steile Pyramide gestaltet ist. Von der so entstehenden starken Einschnürung aus, in der sich die Fuge der beiden Blöcke befindet, vollzieht sich dann der Uebergang

[1]) Aufzählung von solchen bei Otte-Wernicke »Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie« 5. Aufl. 1. Bd., (Leipzig 1883) S. 307. Ein in der Pfarrkirche zu Geistingen a. d. Sieg befindlicher Taufstein dieser Art ist von mir in dieser Zeitschrift, II. Jahrgang (1889) Sp. 351 mitgetheilt worden.

[2]) Skizzenhafte Abbildung bei Rahn »Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz« (Zürich 1876) S. 421, Fig. 141. Eine gute Wiedergabe in dem Tafelwerke »Fribourg artistique à travers les ages« (Jahrgang 1895 Fribourg, Planche I). Der zugehörige kurze begleitende Text ist von Max de Techtermann, einem bewährten Kenner der Freiburger Geschichte, geschrieben. (In kleinem Maßstab darnach die Abbildung wiederholt in »Die Katholische Kirche« Berlin, IV. Abschnitt: „Die Schweiz" S. 84).

[3]) Die Molasse, das Material dieser Brüche, findet sich in einer zweifachen Schichtung vor. Während die eine einen Stein liefert, der im bruchfeuchten Zustande blau erscheint, zeigt die andere eine grünliche Färbung. An der Luft erhalten aber beide Steinsorten einen Stich in's Gelbliche. Der Stein des Taufsteins gehört der blauen Sorte an.

Digitized by Google

zu dem Becken. Dasselbe ist achteckig gestaltet. Es entsprechen in der Ausladung die acht Kanten des Beckenmantels den Ecken des Fufses. Die Flächen des Beckens sind in der Mitte eingezogen, wie das die leicht geschwungenen Linien der Deckplatte erkennen lassen. Auf den Ecken des Hauptquadrates stehen vier freistehende Pfosten, die oben je zwei Felder des Beckens zusammenfassen und unter dem Deckgesims stumpf endigen.

Dieser den Aufbau bildende Kern ist dann mit einem architektonischen und bildhauerischen Schmuck versehen worden, der trotz seines Reichthums die Grundform immer noch klar durchscheinen läfst.

Fig. 1. Gerade Ansicht.
Ungefährer Mafsstab: $^1/_{10}$ der natürlichen Gröfse.

Die Seitenflächen des zuunterst mit einer Platte beginnenden Fufses zeigen das Profil eines umgekehrten schlanken Karnieses, der oben in einem Rundstab seinen Abschlufs findet. Die weitere Verzierung des Fufses wird durch die von den Ecken des diagonal gelegten Quadrates nach links und rechts ausgehenden Profilleisten bestimmt. Dieselben winden sich in schrägem, zwei Achteckseiten umfassenden Laufe zuerst bis zur Ecke der quadratischen Einziehung des Untersatzes und dann an der unteren Beckenwandung nach aufwärts. Indem sie oben dann wieder um eine Achtelwendung zurückgehen, bilden sie die halbseitige untere Umrandung der am Becken angeordneten Bildfelder, wobei das Profil, ein von zwei Hohlleisten eingefafster Rundstab, unverändert bleibt. Auf diese Weise ist ein nach unten gerichteter Kielbogen entstanden. Ein zweiter nach oben gerichteter Kielbogen setzt dann auf den Eckpfosten im Halbprofil der Pfosten — Schrägplatte, Hohlkehle und Rundstab — auf und bringt die Umrahmung der Bildwerke zum Abschlusse. Dieselbe setzt sich also, da in dieser Parthie die eckige Profilform durchgeführt ist, aus zwei verschieden profilirten Theilen zusammen. So einfach die beschriebene Linienführung nun auch erscheint, so reich sind die am Fufse und am unteren Beckenrande aus der Durchschneidung sich entwickelnden Architekturformen. Es bilden sich, und zwar gegen die Pfosten übereck gestellt, am unteren Theile des Mittelständers vier nach oben gerichtete, am oberen Theile vier nach unten gerichtete dreieckige Füllungen, die ihrerseits dann wieder durch schmale, tief eingeknickte, auf die Spitze gestellte viereckige Füllungen getrennt sind. Die unteren Füllungen, welche die Durchschneidung der beiden gegeneinander versetzten Pyramiden umrahmen, sind mit einem flach aufliegenden Dreipafs mit breiten zweispitzigen Nasen geschmückt. Die oberen Füllungen umschliefsen ein reiches fünftheiliges Fischblasenmuster. Die Zwischenfüllungen endlich sind als verkümmerte, stark vorspringende Vierpässe gebildet. Am Becken lassen die infolge der Durchschneidung der Kielbögen sich bildenden Zwischenräume die schlichte achtseitige Grundform erkennen.

Den Pfosten, deren Sockel in der bekannten überfeinen, einer näheren Beschreibung nicht bedürfenden Form gebildet sind, sind an den Kampferstellen der Kielbogen spitze Nasen angefügt. In die Bildfelder ist als obere Begrenzung ein Rundstab eingelegt, der sich mit dem Rundstab der Pfosten überschneidet. Im Uebrigen ist dieses von der Spätgothik so beliebte Motiv nur sparsam angewandt; es findet sich sonst nur noch an der Spitze der Kielbogen und an dem oberen Fufsprofil. Das

Digitized by Google

Profil der leichtgebildeten Deckplatte besteht nur aus Platte und Rundstab, aber das starke Vortreten läfst sie doch kräftig zur Geltung kommen.

Was den hohen Vorzug des Taufsteins ausmacht, beruht zum Theil ja in dem schon hervorgehobenen Umstande, dafs trotz alles Beiwerks die an und für sich schöne Kernfigur zur vollen Geltung kommt, aber der Schmuck des Füllungswerkes, wenn er auch in der Art der Spätgothik etwas mathematisch ausgeklügelt ist, trägt zu der prächtigen Wirkung bedeutsam bei. Die Uebergänge vom Stern zum Viereck und dann weiter zum Achteck sind geschickt gelöst; die Detaillirung paſst sich, bald mehr, bald minder kräftig gehalten, den entsprechenden Stellen gut an, und reizvoll sind die Licht- und Schatteneffekte, die dadurch erzeugt werden.[4])

Der Hauptschmuck aber, den der Taufstein aufweist, ist ihm in seinen Bildwerken zu Theil geworden. Die Felder, in denen sie angebracht sind, bilden ein nach unten gerichtetes überhöhtes Kreissegment, also eine Fläche, die wegen des Vorherrschens der Längenausdehnung für die Darstellung einer Einzelfigur nicht sehr geeignet ist. Es fehlt an Höhe, und seitlich verbleiben leere Flächen. Der Aufgabe, dieselben zu füllen, ist der Künstler durch die Anbringung von Attributen und Schriftbändern in geschickter Weise gerecht geworden. Die Personen sind als Halbfiguren dargestellt, die nach oben hin in die Umrahmung einschneiden. Der Nimbus fehlt überall, selbst bei der Christusfigur.

Fig. 2. Ansicht übereck.
Ungefährer Maſsstab: 1/15 der natürlichen Gröfse.

Von links nach rechts gehend, begegnet zuerst die aus drei Darstellungen bestehende Gruppe der Taufe Christi; es folgen die vier Evangelisten und dann, den Abschluſs bildend, der hl. Nikolaus, der Patron der Stadt und Kirche.

Die Gruppe der Taufe Christi besteht aus drei Personen, dem Vorläufer Christi, und Christus selbst mit dem Engel. Johannes der Täufer (Fig. 1), mit dem die Reihe beginnt, ist eine ganz vortreffliche Darstellung. Der feine, dem Christustypus in der Haar- und Barttracht nachgebildete Kopf mit hoher Stirn und ascetischem, durchgeistigtem Gesichtsausdruck ist dem Heiland zugeneigt, aber ebenso wie der Körper in Vollansicht gegeben. Während der Heilige mit der erhobenen Rechten, drei Finger ausstreckend, den Segen ertheilt, ruht die linke Hand auf dem neben ihm liegenden Lamme. Ueber das härene Untergewand fällt das Mantelluch in freiem Zuge und schönem Faltenwurfe von den Schultern über die Arme hinab.

Der die Mitte der Gruppe einnehmende

[4]) Der Taufstein ist jetzt mit einem in der Kuppelform gestalteten Holzdeckel versehen, der mittelst eines Seilzuges gehoben werden kann. Es ist eine ziemlich handwerksmäſsige Arbeit des XVIII. Jahrhunderts, bei der alle acht Kuppelflächen mit ein und demselben Rankenmuster gefüllt sind. Unter Aufserachtlassung der Bildwerke des Beckens ist die dort bereits vorkommende Darstellung der Taufe Christi durch den hl. Johannes hier in einer kleinen Freigruppe als Bekrönung wiederholt. (Ansicht dieser Gruppe und des oberen Deckeltheiles auf einer Innenansicht der St. Nikolauskirche in Fribourg artistique, 1894. Planche I.) Dafs der Taufstein ursprünglich nur mit einem einfachen Deckel versehen war, geht aus dem geringen Betrag hervor, der, wie aus den unten mitgetheilten Rechnungsbelegen sich ergibt, für die Herstellung des Deckels verausgabt worden ist.

Digitized by Google

Heiland (Figur II) ist in Dreiviertelansicht nach dem Täufer hingewandt. Die Darstellung der frommen, ganz in den Ernst der heiligen Handlung versunkenen Haltung ist in dem gesenkten Haupte und den gefalteten, zum Gebet erhobenen Händen zum glücklichen Ausdruck gebracht. Bart und Kopfhaar folgen in ihrer Anordnung dem üblichen Typus. Der Kopf erscheint etwas zu schwer gegenüber dem schmalschultrigen Körper. Dafs Christus unbekleidet ist, wird durch die Handlung bedingt; die — nicht ganz lückenlose — Raumfüllung ist dem Schriftbande überlassen, das dem Haupte gleich einem Nimbus sich umlegt und mit den Enden in Windungen herunterhängt.

Wohl die unbedeutendste Figur der ganzen Bilderreihe ist die dritte Figur der Gruppe der Engel zur Rechten des Herrn (Fig. III). Der Künstler hat einen der üblichen Engeltypen dargestellt, ohne den Versuch zu machen, seiner Schöpfung eigenes Leben einzuhauchen. Der Engel ist in Vollansicht gegeben. Selbst im Levitenkleide dargestellt, trägt er auf den nach vorne gerichteten Armen das Gewand des Herrn: eine anscheinend ärmellose, mit Halsausschnitt versehene Tunika. Die seitlich ausgestreckten Flügel des Engels stofsen bis unter das Deckgesims. Es ist die einzige Figur, die des Schriftbandes entbehrt, aber auch ohne ein solches sind hier die Flächen ausreichend und schön gefüllt. Durch die gewählte, für beide Seiten völlig symmetrische Anordnung, bei der selbst das Haupt keine Wendung zeigt, ist der Engel freilich in die Rolle eines theilnahmlosen Offizianten gerückt worden.

Ganz anders, voll von Leben, sind die nun folgenden Darstellungen der Evangelisten. Die Reihe derselben beginnt, entgegen der gewöhnlichen Anordnung, mit Markus (Fig. IV) statt mit Matthäus. Mafsgebend für diese Abweichung ist jedenfalls die enge Beziehung, in der dieser Evangelist in seinem mit der „Stimme des Rufenden in der Wüste" beginnenden Evangelium zu der Taufe Christi steht. Er wendet sich dieser Gruppe auch in lebhafter Viertelwendung zu. Das Gesicht aber auf den Beschauer gerichtet, scheint er aus dem mit der linken Hand aufgeschlagenen Buche, den Schriftzeilen mit dem Zeigefinger der rechten Hand folgend, die betreffende Stelle gleichsam vorzutragen. Das Gesicht ist scharf geschnitten, die Stirn tief gerunzelt; ein Barett bedeckt das Haupt, von dem die Haare fast bis auf die Schulter hinabhängen. Der am Halse zugeknöpfte Mantel hat lang herabhängende Aermel und, zum Durchstecken der mit den anschliefsenden Aermeln des Untergewandes bekleideten Arme, Ausschnitte unter der Achsel. In der auf der linken Seite freibleibenden Ecke ist das Symbol des Evangelisten, der Löwe, angebracht. Er wird von dem Schriftband umschlungen, das hinter dem Rücken des Evangelisten emporläuft und dort den oberen Rundstab umwindet.

Als zweiter der Evangelisten folgt nun der hl. Matthäus (Fig. V), in ganz genrehafter Auffassung dargestellt, wie er in der Schreibstube sich zur Arbeit anschickt. Er ist damit beschäftigt, die Schreibfeder zu schneiden. Das zur Aufbewahrung von Feder und Messer dienende Futteral liegt halbgeöffnet vor ihm. Daneben steht das Tintenfafs, das zum Transportiren mit einem Seilgriff versehen ist. Fast die ganze linke Bildhälfte wird von einem Engel eingenommen, der das aufgeschlagene Buch dem ihm in schwacher Wendung zugerichteten Evangelisten vorhält. Dieser ist von breitschultriger Gestalt, ohne Kopfbedeckung und ohne Mantel, mit einem Talar bekleidet, der ziemlich weitärmelig, unter der Brust gegürtet und am Halse mit Knöpfen geschlossen ist. Auch hier ist die Figur in voller Ansicht gegeben, das mit stark markirtem Kinn gezeichnete Gesicht grade aus blickend, bartlos, aber von ernstem, männlichem Ausdruck. Es verblieb hier nur eine kleine Lücke, die von dem Schriftband ausgefüllt werden mufste.

Der dritte der Evangelisten, der hl. Lukas (Fig. VI u. Fig. 2), ist dargestellt, wie er gerade im Begriffe steht, mit dem Schreiben zu beginnen. In voller Ansicht dem Beschauer zugewendet, neigt er sich etwas zur Seite, um mit der Rechten die Feder in das neben ihm stehende Tintenfafs einzutauchen, während er mit der Linken das aufgeschlagene Buch festhält. Sein Symbol, der Stier, füllt mit dem Kopfe die obere linke Ecke, umwunden von dem im weiteren Verlaufe sich um den Rundstab schlingenden Schriftband. Der Evangelist ist wieder bekleidet mit einem dem Körper sich anlegenden, gefälteten und in der Mitte gegürteten Untergewand; darüber ein loses von den Schultern herunterhängendes Manteltuch,

Digitized by Google

Fig. II. Christus.

Fig. I Johannes der Täufer.

Fig. IV. Markus.

Fig. III. Engel.

Fig. VI. Lukas.

Fig. V. Ev. Matthäus.

Fig. VIII. St. Nikolaus.

Fig. VII. Johannes.

Ungefährer Maßstab: $^1/_7$ der natürlichen Größe.

Digitized by Google

das, schwere Falten bildend, von den Armen hochgehoben wird. Das bartlose, von Locken umwallte Gesicht des Heiligen zeigt milde, nachdenkliche Züge; wie beim Markus ist auch hier das Haupt mit einem Barett bedeckt.

Wie der hl. Johannes (Fig. VII, Fig. 1 und 2) die Reihe der Evangelisten abschliefst, so bringt er auch in der Thätigkeit der Evangelisten einen Abschlufs zur Darstellung. Sehen wir von dem hl. Markus ab, der wegen seines Evangelienbeginns aus der gewöhnlichen Reihe herausgerückt und zur Taufhandlung in unmittelbare Beziehung gesetzt ist, so zeigt sich in der Darstellung der drei übrigen Evangelisten eine voranschreitende Thätigkeit. Wir sahen den hl. Matthäus, wie er daran ist, die Feder zu schneiden, mit der er seinen Bericht niederschreiben will; der hl. Lukas taucht schon die Feder in das Tintenfafs, der hl. Johannes aber ist in voller Inspiration im Schreiben begriffen. Aehnlich wie der hl. Matthäus ist er mit kleiner Wendung nach rechts in voller Ansicht dargestellt. Wie jener ist auch er auf die rechte Bildseite gerückt, so dafs für das flach daliegende Buch fast die ganze linke Seite freigeblieben ist. Mit der Linken umfafst der Evangelist das Tintenfafs, dessen Tragschnur der symbolische Adler im Schnabel hält. In dem ohne Kopfbedeckung gelassenen, wie bei den anderen Evangelisten so auch hier bartlosen, von wallenden Locken umgebenen Gesichte mit seinen weichen vollen Formen hat der Künstler jedenfalls die jugendliche Erscheinung des Lieblingsjüngers des Herrn wiedergeben wollen. Die Kleidung stimmt im Wesentlichen mit der des Lukas überein; auch hier läfst der lose umgeworfene Mantel das am Halse zugeknöpfte Untergewand sichtbar. Das Schriftband hat hier nur kleine Lücken auszufüllen.

Die letzte der Darstellungen endlich zeigt den Kirchenpatron, den hl. Nikolaus (Fig. VIII und Fig. 1). Er ist in voller und reicher Bischofstracht dargestellt, ausgestattet mit seinem Attribute, den drei auf dem Buche liegenden Broten. Die rechte Hand drückt den Bischofsstab an die Brust und ist dabei zugleich segnend über den Broten, auf denen die linke Hand ruht, ausgebreitet. Gerade bei dieser Figur fällt die Beschränktheit des Bildfeldes besonders auf. Bischofsstab und Mitra liefsen, wenn anders noch ein Theil der Figur zur Geltung kommen sollte, eine aufrechte Stellung nicht zu und so mufste denn zu der allerdings gewaltsam, aber doch lebendig wirkenden Lösung geschritten werden, die auch hier in Vollansicht gegebene Figur in schräger Stellung anzuordnen. Die Ecken konnten aber nur mit Zuhilfenahme des Schriftbandes ganz ausgefüllt werden.

Während die lang herabwallenden Locken der Evangelisten auf die noch zu Ende des XV. Jahrh. herrschende Mode hinweisen, kündigt sich im Barett, diesem Bestandtheil der seit dem Anfang des XVI. Jahrh. herrschenden Gelehrtentracht, schon die neue Zeit an, ohne dafs dieselbe aber sonst in der Tracht zur weiteren Geltung gekommen wäre. Im Gegentheil erscheint in der Schaube (houppelande), womit der Evangelist Markus bekleidet ist, ein Gewandungsstück, das noch einer um mehr als ein halbes Jahrhundert zurückliegenden Zeit angehört.[5])

Von der sorgfaltigen Naturbeobachtung des Künstlers zeugt die Behandlung der Hände und der Fingerstellung, ganz besonders aber auch die stellenweise, so z. B. bei Johannes d. T., bei Christus und Markus sich kundgebende minutiöse, fast manierirte Wiedergabe des Geäders.

Die in den Figuren 1—VIII zur Abbildung gebrachten Bildwerke sind hier, wie aus der Beschreibung schon hervorgeht, in der Reihenfolge geordnet, wie sie dem von links nach rechts schreitenden Beschauer begegnen; in der paarweisen Anordnung ist aber zugleich die Vertheilung wiedergegeben, wie sie an dem Taufsteine durch die vier Pfosten abgegrenzt ist. Je zwei Bilder umfassen also immer zwei von einem zum andern Pfosten reichende Achteckseiten. Diese Nebeneinanderstellung läfst erkennen, dafs die in einem solchen Doppelfelde zusammengefafsten Figuren in ihrer Stellung auch zu einander in Beziehung gesetzt sind, indem sie sich einander zuwenden. Es mag dabei auch darauf hingewiesen sein, dafs, während auf die rechte Seite alle gerade gestellten Figuren entfallen, die Figuren der linken Seite in Neigung dargestellt sind. Wie sich aus dem Vergleiche der Bildwerke ergibt, ist für die Darstellung des Heilandes ein Mafsstab gewählt worden, der den der anderen Figuren, wenn auch nicht sehr erheblich, so doch deutlich

[5]) Vergl. Falke »Kostümgeschichte der Kulturvölker« (Stuttgart o. J.) S. 219 ff.

Digitized by Google

erkennbar übertrifft. Während hierfür offenbar die Absicht bestimmend gewesen ist, den Erlöser auch schon durch die Gröfse gegenüber den anderen Figuren herauszuheben, ist für den Umstand, dafs zu den Evangelistensymbolen ein möglichst kleiner Mafsstab gewählt worden ist, jedenfalls die Kleinheit des Bildfeldes bestimmend gewesen.

Erscheint der Taufstein wie in seinem architektonischen Aufbau so auch in seinem bildnerischen Schmucke als ein durchaus originelles Werk, so gewinnt er noch dadurch an Interesse, dafs wir über seine Entstehungszeit und ebenso über die Kosten seiner Erstellung Dank den Untersuchungen des um die Freiburger Stadtgeschichte hochverdienten Franziskanerpaters Nikolaus Raedle vollständig unterrichtet sind. Raedle hat zu diesem Zwecke die Rechnungen der Kirchenfabrik von St. Nikolaus der sorgfältigsten Durchsicht unterzogen.[6]) Da seine Arbeit an einer Stelle erschienen ist, die nur den wenigsten Lesern dieser Zeitschrift bequem zugänglich sein dürfte, so halte ich es im Interesse der Vollständigkeit für angezeigt, die von Raedle gewonnenen Ergebnisse hier kurz zusammenzustellen.[7])

Die auf die Errichtung des Taufsteins bezüglichen Rechnungsvermerke beginnen mit Oktober 1498. Im Anfange dieses Monats wurden die gesammten Steinmetz- und Bildhauerarbeiten durch den Vorsteher der Kirchenfabrik von St. Nikolaus an zwei Meister Namens Hermann und Gylian zum Gesammtpreise von 120 ℔ übertragen.[8]) Die Lieferung der erforderlichen Werksteine war in diesen Preis nicht eingeschlossen; ihre Beschaffung lag der Kirchenfabrik ob. Dieselben wurden dem unmittelbar bei Freiburg in der Nähe des jetzigen Bahnhofs belegenen, auch gegenwärtig noch in Betrieb befindlichen Steinbruche entnommen[9]) und zu Ende desselben Monats zum Werkplatz gebracht,[10]) wo sie durch den Meister Hermann zunächst im Rohen zugerichtet wurden.[11]) Nach acht Monaten, im Juni des folgenden Jahres, war das Werk vollendet. Im Monat darauf wurde der Taufstein, zu dessen Fundamentirung ein einziger Steinblock verwendet wurde,[12]) in der Kirche aufgestellt.[13]) Aus den verschiedenen an die Meister geleisteten Zahlungen geht hervor, dafs an

Meister Herman . . .	50	℔	— s.	8 d
Meister Gylian	50	„	4 „	— „
den Bildhauer	19	„	15 „	4 „

also zusammen genau 120 ℔

ausbezahlt worden sind. Ob die Meister bei diesem Preise nicht auf ihre Rechnung gekommen und deshalb um eine Erhöhung des vereinbarten Preises eingekommen sind, oder ob es sich um eine besondere Dankesleistung für das vortreffliche Gelingen des Werkes gehandelt hat, mufs dahingestellt bleiben, jedenfalls wurde den Meistern Herman und Gylian, also den beiden Unternehmern eine Gratifikation von 12 ℔ bewilligt.[14]) Der Bildhauer ging dabei leer aus.

Ueber den Namen des Bildhauers ist Raedle, obgleich er die gesammten Fabrikrechnungen von 1458—1515 daraufhin durchgearbeitet hat, zu einem bestimmten Ergebnisse nicht gelangt. Er hält es für möglich, dafs in einem Bildhauer Peter, der im Jahre 1459 für die von ihm bewirkte Polychromirung des Hochaltarkreuzes von St. Nikolaus mit einem Posten vermerkt steht, der Meister des

[6]) Nous les avons lus, relus et examinés minutieusement et avec toute la patience d'un moine que le bruit du monde ne dérange pas, sagt Raedle von seiner den schwer zu entziffernden Kirchenrechnungen gewidmeten mühsamen Arbeit.

[7]) Der Aufsatz Raedles ist erschienen in der »Revue de la Suisse catholique« 7 volume, 1875—76, (Fribourg 1877) S. 232 ff.; er trägt die Ueberschrift: „Notice sur le baptistère de l'église de Saint-Nicolas de Fribourg en Suisse".

[8]) Usgeben um den Touffstein als Meister Herman und Gylian den Touffstein zu machen verdingt und mit inen ist überkommen um 120 lib.

[9]) „Herrn Seckelmeister, umb das er dar hatt gelichen den Touffstein zu Altenryf zu brechen für tagvann und Spitz 7 lib. 4 schilling 4 d."

[10]) „Der Wuchen vor Symonis et Jude zwei Steinbrecheren, jedem 3 tag und 2 tagvanneren jedem 3 tag, und einem 2 tag, als man die Stein herinbracht, tuit 3 lib. 2 s."

[11]) „Derselbe Wuchen Meister Herman und zweyen siner Knechte die Stein zu ingrotsiren, 1 lib. 5 s.

[12]) In der Wuchen Ulrici 1499 dem Emonet Cuttier um 1 Stein von der Steingruben zu füren zum Touffstein, 3 s. 4 d.

[13]) In der Wuchen von Magdalena kost der Touffstein zu setzen und zu graben u. s. w. 8 lib. 16 s 4 d.

[14]) Meister Herman und Gylian als inen Min Herrn um des Touffsteins vegen haben gebessert 12 lib.

Digitized by Google

Taufsteins zu erblicken sei.[15]) Diese Annahme mufs aber als fast unmöglich erachtet werden. Mit Recht weist Techtermann auf die hohe Unwahrscheinlichkeit hin, dafs ein Meister, der schon im Jahre 1459 für St. Nikolaus beschäftigt war und dann im Jahre 1498 mit einer solchen Arbeit betraut wird, volle vierzig Jahre hindurch nicht in den Rechnungen erscheinen soll. Man wird weiter darauf hinweisen dürfen, dafs ein Meister, der so lange Jahre in Freiburg thätig war, in den Rechnungen gewifs auch nicht einfach als Bildhauer aufgeführt, sondern mit seinem Namen genannt worden wäre. Der Ansicht Techtermann's, dafs der Bildhauer in dem Meister Gylian, dem einen der Unternehmer, zu erblicken sei, kann ich mich aber ebenfalls nicht anschliefsen. Er hält denselben für identisch mit einem Meister Gilgen, der nach Ausweis der (staatlichen) Seckelmeisterrechnungen ein Modell zu einem Tuchstempel und zwei Steine zu einem Uhrwerke geliefert habe,[16]) von dem es also feststehe, dafs er in Holz geschnitzt und als Steinmetz thätig gewesen sei. Dafs dieser Gilgen oder Gylian aber gleichwohl nicht der Meister gewesen sein kann, der die Bildwerke des Taufsteins geschaffen hat, geht aus der Vertheilung des Akkordsatzes genügend, wie ich meine, hervor. Wären der Unternehmer Gylian und der Bildhauer ein und dieselbe Person, so wären die Zahlungen, die an den Gylian und an den Bildhauer erfolgten, doch nicht auf Heller und Pfennig genau berechnet und streng auseinandergehalten worden. Es müssen nothwendigerweise zwei verschiedene Personen gewesen sein. Für die Feststellung des Bildhauers ist damit allerdings nichts gewonnen. Man kann nur urtheilen, dafs der Mann, da sein Name nicht genannt wird, eine dem Seckelmeister nicht näher bekannte Persönlichkeit war, die von beiden Unternehmern zur Ausführung der Bildhauerarbeiten herangezogen worden war. Der verhältnifsmäfsig geringe Lohnantheil, der auf ihn entfiel, weist weiter darauf hin, dafs seine Arbeit sich lediglich auf die Ausführung der Bildhauerarbeit beschränkt hat und dafs ihm auch dabei das Verdienst recht karg zugeschnitten worden ist. Vielleicht werden wir den Künstler in einem Bildhauer Hans erkennen dürfen, den Techtermann in der Seckelmeisterrechnung des Jahres 1503 aufgefunden hat.[17]) In dem Meister Gylian werden wir dagegen den Architekten des Taufsteins erblicken dürfen, dem zugleich die Ausführung der feineren Steinmetzarbeiten obgelegen haben wird. Darauf weist wenigstens der Umstand hin, dafs das Monogramm, welches wir am Taufstein zwischen den Bildwerken des Heilandes und des Täufers sehen (Fig. I und II), auch an der Façade des 1505 begonnenen Freiburger Rathhauses erscheint, an dem, wie feststeht, der Meister Gylian thätig gewesen ist.[18])

Nach der Aufstellung des Taufsteins ging fast noch ein Jahr dahin, bevor derselbe in Benutzung genommen wurde. Erst im Mai 1500 erhielt er ein kupfernes Einsatzbecken,[19]) im Monat darauf versah ihn der Schreiner mit einem Deckel[20]) und der Schlosser endlich machte mit dem Beschlag den Abschlufs.[21])

Von den Gesammtkosten, die von Raedle für die Erstellung des Taufsteines auf die Summe von 185 ℔ 8 s. 8 d berechnet sind, entfallen auf:

Steinlieferung	10 ℔	6 s.	4 d
Rohe Bearbeitung der Steine	1 „	5 „	— „
Steinmetz- u. Bildhauerarbeit	120 „	— „	— „
Aufstellung	8 „	19 „	4 „
Gratifikation	12 „	— „	— „
Becken	18 „	11 „	— „
Deckel	— „	10 „	— „
Beschlag	5 „	17 „	— „

Auf Grund seiner Untersuchungen über den Geldwerth der damaligen Zeit ist Raedle zu dem Ergebnifs gekommen, dafs die ermittelte Summe einem heutigen Geldwerthe von 3762 Franken, also rund 3000 Mark, entspricht.

Bonn-Kessenich. W. Effmann.

---

[15]) A. Peter, Bildhower por pentar le crucifix sus le grand outar 11 sols 8 deniers.

[16]) Seckelmeisterrechnungen des Jahres 1502, Nr. 200, Bl. 21.

[17]) Seckelmeisterrechnungen, Nr. 201, Bl. 19 r. Auch diesen Bildhauer Hans hält Techtermann mit der unter dem Namen Gylian und Gilgen figurirenden Person für identisch. Warum ist mir bei der vollständigen Namensverschiedenheit nicht erfindlich.

[18]) Techtermann, a. a. O. N. 2.

[19]) Ich bin schuldig Meister Hansen Ysenbart umb den Kessel im Touffstein, wigt 53 lib., das lib. um 7 schilling: 18 lib 11 s.

[20]) Dem langen Tischmacher den Techel uffem Touffstein zu machen 10 s.

[21]) Dem Meister Martin, dem Slosser, den Touffstein zu beslachen u. s. w. 5 lib. 17 s.

Digitized by Google

Der Altarschrein in der Stadtkirche zu Grabow i. M., kein Lübecker, sondern ein Hamburger Werk.

Es ist in kunstgeschichtlichen Kreisen bekannt, dafs die bei Goldschmidt, Lub. Malerei und Plastik, sowie im mecklenburgischen Denkmälerwerk, Bd. III, abgebildeten Altarschreine in den Kirchen der kleinen mecklenburgischen Städte Grabow und Neustadt, jener vom Jahre 1379, dieser vom Jahre 1435, zu den bedeutendsten niederdeutschen Kunstwerken des Mittelalters gehören. Beide Werke galten bisher als Geschenke der Stadt Lübeck an die genannten Städte nach zwei grofsen verheerenden Bränden, von denen der zu Grabow am 3. Juni 1725 und der zu Neustadt am 26./27. Juli 1728 stattfand. Aber erwiesen war dies nur von dem Schrein in Neustadt, den einstmals die St. Jakobi-Kirche zu Lübeck beherbergte. Von dem Schrein in Grabow dagegen wufste man nichts Sicheres, wenngleich es nach Mittheilungen in den Jahrbüchern für mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde X, S. 318 und XXXVIII, S. 200 ff. den Anschein haben konnte, als wenn auch dessen Herkunft aus Lübeck zweifellos sei. Demgemäfs hat denn auch Goldschmidt in seinem Buch über die Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530 keinen Anstand genommen, den Grabower Schrein als ein Hauptwerk lubischer Kunst anzusehen und zu charakterisiren. Ebenso hat der Verfasser zur Zeit der Herstellung seines dritten Bandes der mecklenburgischen Kunst- und Geschichtsdenkmäler (S. 187) keine besseren Nachrichten gehabt. Aber dieser dritte Band gab bald nach seinem Erscheinen den Anlafs, dafs solche dem Verfasser zu Theil wurden, und so ist es ihm möglich gewesen, noch in dem Nachtrage zur zweiten Auflage des dritten Bandes darauf hinzuweisen (S. 726). Auch hat er davon bereits den Mitgliedern des kunsthistorischen Kongresses in Lübeck eine kurze mündliche Mittheilung gemacht (Offiz. Ber. S. 31). Es liegt ihm daher nur noch ob, die besseren Nachrichten selbst, die dem Herrn Präpositus Sostmann in Grabow zu verdanken sind, hier zu veröffentlichen. Es sind „einige merkwürdige Nachrichten von der Kirche zu Grabow" im Archiv der dortigen Kirchenökonomie, angeblich von der Hand des im Jahre 1802 in den Dienst eingetretenen Kirchenökonomus Müller nach ihm vorliegenden älteren Schriftstücken aufgezeichnet. Sie lauten, soweit sie hier in Betracht kommen, folgendermafsen:

„1731, den 9. Februar. das Altar von Hamburg und den 10. in der Kirche gebracht. NB. Hinter dem Berge Golgatha 1596. Am Altare stehet die Jahreszahl, wann solches verfertigt worden, nämlich 1379. Herr Johann Helwig Gerdes aus Hamburg, welcher dieses Altar von der St. Petri-Kirche in Hamburg aus Liebe für unsere Kirche loosgebeten, auch die Reparatur-Kosten alldort verschaffet und in seinem Hause repariren lassen, auch anhero selbst gebracht. Das Fuhrlohn kostet 55 fl. 12½ ß."

Dazu folgt hier eine 1869 von dem derzeitigen Kirchen-Oekonomus Fr. Dunckelmann gemachte Aufzeichnung über die in diesem Jahre vorgenommene Restauration. Sie lautet:

„Das Altarblatt (Altarschrein) in der hiesigen Kirche ist restaurirt vom Maler Greve in Malchin unter Leitung des H. Geheim-Archivraths Lisch in Schwerin im Jahr 1869. Dasselbe trägt die Jahreszahl hinter der Mittelgruppe auf dem Kreidegrund der Wand: *Anno dni m · c · c · clxxix*

(1379)

„Hinter dem Berge, auf dem das Crucifix steht, steht *I· R· A O 1596.*"

Grabow 1869. gez. Fr Dunckelmann, Kirchen-Oekonomus.

Durch diese aktenmäfsige Mittheilung ist somit erwiesen, dafs das werthvolle Werk eine der wichtigsten Grundlagen für die Hamburger und nicht für die Lübecker Kunstgeschichte bildet. Möge es den Archivaren der Stadt Hamburg, denen ein reiches lokalgeschichtliches Urkunden- und Aktenmaterial aus alter und ältester Zeit zu Gebote steht, gelingen — und schon läuten die Glocken davon! —, für dieses Werk ebenso einen zu einer lebendigen geschichtlichen Persönlichkeit werdenden Meister mit sicherem Namen zu entdecken, wie den Meister Francke aus dem ersten Viertel des XV. Jahrh. als Schöpfer jenes Schmerzensmannes im Hamburger Museum, der ohne alle Frage zu den herrlichsten Inkunabeln des Mittelalters gehört und nunmehr in den neun Tafeln vom Altarschrein der Englandsfahrer im ehemaligen Hamburger Dom die ihm gebührende und seiner würdige farbenreiche Korona erhalten hat.

Schwerin. Friedrich Schlie.

Digitized by Google

Zur Entwicklung des liturgischen Farbenkanons.

I.

Die altchristliche Zeit hat eine liturgische Farbenregel in unserm Sinne nicht gekannt. Wohl hat man gesagt, es sei Weiß die alleinige, vorschriftsmäßige Farbe beim Gottesdienst gewesen. Indessen wird man einer solchen Behauptung doch nur mit mancherlei Beschränkung zustimmen können. Jedenfalls wurden schon früh farbige Stoffe zur Herstellung der Altar- und sonstiger Behänge wie auch des priesterlichen Obergewandes, der Planeta oder Kasel, verwandt. Es genügt hier auf die bekannte Carta Cornutiana mit ihren farbigen Velen und die Mosaiken zu Rom, Ravenna und Mailand (S. Satiro) zu verweisen.

In karolingischer Zeit waren Gewänder und sonstige Paramente aus farbigen Zeugen sehr gewöhnlich. Trefflich erhellt das aus den in der Chronik von Centula erhaltenen Inventaren von St. Riquier, wo uns dergleichen liturgische Ornatstücke in großer Anzahl begegnen. Allein auch jetzt ist noch von keinem Farbenkanon die Rede. Eine bestimmte Regel hinsichtlich des Gebrauches bestimmter Farben wie später hat es im ganzen ersten Jahrtausend und noch selbst bis in das 11. Jahrh. unseres Säculums nicht gegeben.

Freilich führen uns die ersten Keime zu einer liturgischen Farbenregel weit über das XII. Jahrh. zurück. Schon im VI. Jahrh. zeigen sich gewisse leise Ansätze zu derselben. In der St. Germanus von Paris nicht ohne Grund zugeschriebenen Erklärung der Messe des gallikanischen Ritus heißt es nämlich: „Ostern zieht man weiße Gewänder an, da die Engel am Grab in weißen Gewändern erschienen. Weiße Kleider bedeuten nämlich Freude“.[1]) Es war also im gallikanischen Ritus Brauch, am Osterfeste beim Gottesdienste sich weißfarbiger Kleider zu bedienen.

Eine Bestätigung erhält das durch die Stelle bei Gregor von Tours, wo casulae candidae, quae per paschalia festa humeris sacerdotum imponuntur, erwähnt werden.[2]) Ob auch die Erzählung in der Biographie des hl. Cäsarius von Arles († 512), es habe der Heilige einem Armen eines Tages, da er sonst nichts gehabt, casulam quam processoriam habebat albamque paschalem[3]) mit der Weisung, sie an Jemanden aus dem Klerus zu verkaufen, gegeben, hierher bezogen werden könne, scheint zweifelhaft, da nicht feststeht, ob unter alba eine Tunika oder mit Ergänzung von casula eine weiße Osterkasel zu verstehen ist.

Ob auch außer Gallien der in dem gallikanischen Ritus sich findende Brauch, Ostern mit Vorzug weiße liturgische Gewänder zu tragen, schon im VI. Jahrh. in Kraft gewesen, läßt sich nicht feststellen. Nach einer Angabe der Vita des hl. Columba trugen die Mönche des Klosters Hy an einem Festtage beim Gottesdienst weiße Kleider;[4]) gemeint ist indessen nicht die liturgische Gewandung, sondern die Mönchstracht.

Die ältesten Zeugnisse über irgend einen Farbenunterschied hinsichtlich der liturgischen Gewänder im römischen Ritus stammen erst aus karolingischer Zeit. Sie finden sich in einem von Duchesne veröffentlichten Ordo aus der Frühe des IX. Jahrh., in der pseudoalkuinischen Schrift »De divinis officiis« und dem fünften Ordo Mabillons.

Der Duchesne'sche Ordo vermerkt für die Feier am Lichtmeßtag: Interim ingreditur pontifex in sacrario (sic) et induit se vestimentis nigris et diaconi similiter planetas nigras induunt. Für den Charfreitag lautet die Vorschrift: Hora V procedit ad ecclesiam omnis clerus et ingreditur archidiaconus cum aliis diaconibus in sacrario (sic) et induunt se planetas fuscas; für die Bittage: et ingreditur pontifex in sacrario (sic) seu et diaconi et induunt se planetas fuscas. Man trug demnach in Rom im IX. Jahrh. bei Gelegenheiten, deren Charakter Trauer oder Buße war, schwarze oder dunkle Sakralkleider, ganz nach altrömischer Anschauung, wonach weiße Gewänder Ausdruck der Freude, dunkle aber der Trauer waren.

[1]) Migne P. l. LXXII, 97.

[2]) Vita P P. c. 8, n. 5 (Migne P. l. LXXI, 1045).

[3]) l. 1, n. 32 (Migne P. l. LXVII, 1017): casula processoria ist hier unzweifelhaft als liturgisches Gewand und zwar nach dem gewöhnlicheren Sinne von processoria wohl als Meßkasel aufzufassen. Der Ausdruck paschalis hat bisweilen die weitere Bedeutung „feiertäglich“.

[4]) Adamani »Vita S. Columbae l. 3, n. 15 (Migne P. l. LXXXVIII, 765).

[5]) »Origines du culte chrét.«, p. 452, 457, 468.

Digitized by Google

Mit der Angabe des Duchesne'schen Ordo stimmt überein, was Pseudo-Alkuin bezüglich der gottesdienstlichen Kleidung bei der Lichtmefsprozession und den Charfreitagsceremonien sagt. Denn auch er vermerkt für erstere „vestes nigrae, für letztere planetae fuscae.[6]) Der 5. Ordo Mabillons aber, der in einem dem X. Jahrh. angehörigen Kodex der St. Galler Stiftsbibliothek verzeichnet ist, gibt, wo er von der Sakralkleidung des Papstes handelt, an: In his diebus, natl. Dom., pascha, sci petri et die ordinationis suae (pontifex Romanus) aliud colere (colore) planeta induitur.[7]) Was das für eine andere Farbe gewesen, welche die liturgische Gewandung des Papstes am Weihnachtstage, Ostern, am Feste des Apostelfürsten und am Tag (Jahrestag) seiner Weihe gehabt, sagt der Schreiber leider nicht. Am ehesten möchte man, weil auch Ostern unter den Tagen genannt ist, an Weifs denken. Indessen ist auch so die Notiz des Ordo noch sehr bedeutsam; denn sie bekundet, dafs man immerhin schon eine geraume Weile vor dem Entstehen des liturgischen Farbenkanons in irgend einer Weise einige Feste von anderen durch die Farbe der liturgischen Gewandung unterschied.

Mit der Verbreitung des römischen Ritus wurde es natürlich auch anderswo Sitte, an Buſs- und Trauertagen eine der Stimmung derselben entsprechende dunkle Kleidung bei den gottesdienstlichen Funktionen zu tragen, wenn selbige einer natürlichen Symbolik entsprechend nicht schon früher daselbst in Kraft gewesen sein sollte. Im XI. Jahrh. war, wie es scheint, dieser Brauch allgemein. Er findet sogar um diese Zeit schon in den Missalien mehrfach Erwähnung, wiewohl dieselben damals an Rubriken noch äufserst arm waren. In dem im X. Jahrh. entstandenen Missale Leofriks von Exeter wurde eine ihn betreffende Notiz in XI. Jahrh. nachträglich eingefügt.[8])

Wie alt die römische Sitte ist, bei den Prozessionen am Lichtmefstage und den Bittagen sowie den gottesdienstlichen Funktionen am Charfreitage dunkle bezw. schwarze Gewänder zu tragen, läfst sich nicht sagen. Da sie indessen durchaus dem Charakter dieser Ceremonien entspricht und ein natürlicher Ausdruck der denselben eigenen Grundstimmung ist, mag sie so alt sein, wie diese Kultakte. Wenigstens darf das bezüglich der genannten Prozessionen angenommen werden.

Die Gewohnheit hat sich denn auch, eben weil sie so ganz den Eigenthümlichkeiten der betreffenden Funktionen entspricht, die ganze Folgezeit im wesentlichen erhalten, nur dafs, als sich ein vollständiger Farbenkanon herausbildete, an Stelle der „vestes fuscae" oder „nigrae" vielenorts violette Gewänder treten. Merkwürdig, wie eine Farbe, welche ehedem den ersten Rang unter allen Farben eingenommen hatte und die Kaiserfarbe im besondern Sinne gewesen war, im Lauf der Zeit den Charakter einer Trauerfarbe bekam.

Ein ausgebildeter Farbenkanon erscheint im römischen Ritus erst in der Schrift Innocenz' III. über das hl. Mefsopfer, also um 1200.[9]) Er ist dem jetzt mafsgebenden schon im Wesentlichen gleich. An den Festen Kreuz-Erfindung und Kreuz-Erhöhung läfst der Papst neben Weifs auch Roth gelten, empfiehlt aber ersteres als entsprechender. Für die Fasten- und Adventszeit verzeichnet er Schwarz, für Lätaresonntag Schwarz oder besser Violett. Für das Fest der unschuldigen Kinder hielten, so bemerkt Innocenz ferner, die einen schwarze, die andern rothe Gewänder für passender, in Rom aber werde zu seiner Zeit Violett gebraucht. Dem Roth endlich wird Scharlach, dem Grün Gelb (croceus color), dem Schwarz Violett als Nebenfarbe zugesellt, dabei aber zugleich angefügt, dafs einige den Crocus, d. i. Gelb auf die Bekenner bezögen, wie die Rosen (Roth) auf die Märtyrer und die Lilien (Weifs) auf die Jungfrauen.

Eine eigentlich verpflichtende Kraft legt Innocenz III. dem Farbenkanon nicht bei. Er erörtert nur, wie es die römische Kirche, die hier im engern Sinne zu nehmen ist und auch wohl curia romana genannt wird, hinsichtlich der Farbe der liturgischen Gewänder halte. Abweichende Anschauungen und Gewohnheiten werden als statthaft behandelt, wie die Weise zeigt, in welcher dieselben besprochen werden.

Gleichzeitig mit Innocenz III. erwähnt auch Sicardus von Cremona das Bestehen eines

[6]) „De div. off." c. 7, 8 (Migne P. l. c. 1, 1181, 1208).

[7]) n. 1 (Migne P. l. LXXVIII, 985).

[8]) ed. Warren Oxford. (1883). p. 261.

[9]) l. 1. c. 65 (Migne P. l., 217, 799, 899).

Digitized by Google

liturgischen Farbenkanons, ohne jedoch denselben in seinen Einzelheiten mitzutheilen.[10]) Er belehrt uns nur, es wechsle die Farbe der Kasel je nach der Zeit. So werde Ostern ein weifses, Pfingsten ein rothes Meßgewand gebraucht.

Bei den übrigen Liturgikern des XII. Jahrh., angefangen von Ivo von Chartres bis auf Johannes Beleth, herrscht bezüglich einer liturgischen Farbenregel, wie sie uns bei Innocenz III. und Sicardus entgegentritt, Schweigen.

Wohl redet Ivo von Chartres von den Farben der Sacralgewandung des mosaischen Kultus, dagegen thut er in seiner Deutung der hl. Kleidung des N. Bundes irgend welcher liturgischen Farben nicht die geringste Erwähnung. An einzelnen Stellen ist sein Verhalten besonders auffällig, so z. B., wenn er gelegentlich der Besprechung des jüdischen Ephod bemerkt: Quod autem nostrorum pontificum superhumerale (gemeint ist der Amict) non est tot coloribus intextum, nec est tam pretiosis gemmis redimitum, nihil refert, cum christiana religio veritati serviens compendiosis figuris idem intellegi faciat, quod vetus observantia sumptuosis.[11])

Rupert von Deutz hebt hervor, es habe bei den alttestamentlichen Kultkleidern alles, auch die Farbe, einen mystischen Sinn gehabt,[12]) läßt aber dann bei den Erörterungen über die liturgische Gewandung der Kirche deren Farbe ganz und gar unberührt.

Honorius von Autun schildert in der „Gemma animae" den Garten Gottes und vergleicht dabei die Märtyrer mit Rosen, die Jungfrauen mit Lilien, diejenigen, welche die Welt verachten, mit Veilchen, die Weisen mit grünen Kräutern.[13]) Wer jedoch auf Grund hiervon erwartet, es werde Honorius, wenn er gleich darauf die hl. Kleidung der Bischöfe, Priester und übrigen Kleriker behandelt, auch der Farbe derselben ein Wort widmen, wird sich völlig enttäuscht sehen.

Das „Sakramentarium" erzählt uns,[14]) der Panther habe sieben Farben: Schwarz, Weifs, Grau, Gelb, Grün, Blau, Roth. Dann deutet es dieselben, doch nicht auf die Farbe der priesterlichen Kleider, sondern auf deren Zahl und die sieben Tugenden, die dem Priester eigen sein müfsten.

Sehr bezeichnend für die Lage der Dinge ist auch, was Bruno von Segni gelegentlich der Besprechung der bischöflichen Tunika hinsichtlich deren Farbe bemerkt: Wenn sie weifs ist, sinnbildet sie, dafs alle, welche der Kirche die Speise des Gotteswortes reichen, rein und makellos sein müssen; hat sie eine andere Farbe, mag man sie anders deuten.[15])

Das „Speculum de mysteriis ecclesiae" weifs uns nur zu berichten: Coccinea planeta, qua induitur apostolicus, quocumque profiscitatur praedicando, martyrium declarat.[16])

Robertus Paululus beschränkt sich auf die Bemerkung, man trage von Charsamstag an bis zum Samstag nach Ostern weifse Gewänder.[17]) Etwas mehr hören wir von Johannes Beleth. In einigen Kirchen, so berichtet er uns nämlich, sei es Sitte wie in der Osterwoche, so auch von Weihnachten bis Epiphanie sich weifser Gewänder zu bedienen. Ferner sagt er uns, bei der Matutin von Weihnachten und Ostern würden wohl drei Tücher auf den Altar gelegt, ein schwarzes, weifsliches und rothes als Sinnbilder der Zeit vor dem Gesetze, der Zeit unter dem Gesetze und der Zeit der Gnade und dann nach jeder Nokturn bezw. den einzelnen Lektionen des Osterofficiums eines weggenommen.[18]) Das ist aber auch alles, was wir von ihm vernehmen.

(Fortsetzung folgt.)

Luxemburg. J. Braun.

---

[10]) »Mitrale« l. 2, c. 5 (Migne P. l. CCXIII, 77).

[11]) »Sermo 3« (Migne CLXII, 523); vergl. über die Farbe des Cingulum ibid. (p. 522).

[12]) »De off. div.« l. 1, c. 18 (Migne P. l. CLXX, 22). Nach der Uebersetzung, welche Rohault de Fleury »La Messe VIII 37« von dieser Stelle giebt, sollte man glauben, Rupert rede in derselben von liturgischen Farben der Kirche. Rohault hat indessen Rupert's Worte gründlich mifsverstanden.

[13]) l. 1, c. 162 (Migne P. l. CLXXII, 594). Rohault de Fleury (l. c.) läßt Honorius in der „Gemma animae" sagen, die Farbe für die Märtyrer sei Roth, für die Jungfrauen Weifs. In vielen Rüen seien Grün und Gelb die Farbe für Bischöfe und Doctores, Violett die der Mönche und der hl. Frauen. Es mufs bemerkt werden, dafs sich bei Honorius von allem dem nichts findet. Wie Rohault zu seiner Angabe kommt, ist mir unerfindlich.

[14]) c. 29 (Migne P. l. CLXXII, 782).

[15]) »De sacr. eccl.« (Migne P. l. CLXV, 1108).

[16]) c. 45 (Migne P. l. CLXXVII, 408).

[17]) »De off. eccl.« l. 3, c. 27 (Migne P. l. CLXXVII, 458).

[18]) »Rationale off. div.« c. 69, 115 (Migne P. l. CCII, 75, 120).

Digitized by Google

Bücherschau.

Le Crucifix dans l'Histoire et dans l'Art, dans l'âme des Saints et dans notre vie par J. Hoppenot. Société de Saint Augustin à Bruges (Preis 10 Fr.)

Dieser glänzend ausgestattete Kleinfolioband mit 5 Farbendrucken, 200 Text- und 20 Tafel-Abbildungen geschmückt, daher äußerst wohlfeil, verfolgt vornehmlich einen apologetischen und erbaulichen Zweck, hat aber durch die Auswahl seiner Illustrationen und die sie begleitenden Erklärungen auch vom Standpunkte der Kunst aus einen wissenschaftlichen Werth, ganz abgesehen von den tiefempfundenen geistvollen Gedanken, die ihn beherrschen. Der I. Theil schildert die Kreuzigung in ihrem blutigen Verlauf, die Wiederauffindung des Kreuzes und seinen Kultus; der III. Theil ist der Quelle gewidmet aus der die Seelen das Heil schöpfen, der IV. Theil dem Troste, den das Kreuz im Leben und Tode spendet. Die Pflege, welche das Kreuz durch die Kunst erfahren hat, wird im II. Theil behandelt. In seinem Ursprunge, wie in den 3 Phasen seiner Entwicklung, als triumphirender, leidender, plastisch schöner Christus beleuchtet, wird es geschildert in der Art seiner kirchlichen Verwendung (Votiv-, Prozessions-, Stand- und Triumphkreuz), in der Symbolik, die sich seiner bemächtigt hat (Lebensbaum, Kelter, Felsenquelle u. s. w.), in der Auffassung, die für die hervorragendsten Kruzifixbilder den Künstler inspirirt hat, im Mittelalter (Fra Angelico) und namentlich in den folgenden Jahrhunderten bis in das eben abgelaufene.

So wird das unerschöpfliche Thema nach den verschiedensten Seiten behandelt, überall mit Verständniß und Wärme, so daß Jeder Anregung, Belehrung, Trost entnehmen wird dem schönen, zeitgemäßen Buche, welches sehr geeignet ist, in die Familien Eingang zu finden als Schmuck des Tisches und als fromme, anschauliche Lektüre. — Ein ähnliches Buch, welches mehr auf die deutschen Verhältnisse und Bedürfnisse, auch in kunstgeschichtlicher Hinsicht Rücksicht zu nehmen hätte, dürfte auch auf dem deutschen Büchermarkte eine sehr willkommene Erscheinung sein.

Schnütgen.

Die Kirchenthür des hl. Ambrosius in Mailand, ein Denkmal frühchristlicher Skulptur, von Adolf Goldschmidt. Mit 6 Lichtdrucktafeln, Heitz in Straßburg 1902 (Pr. 8 Mk.)

Dieses VII. Heft der von den berufensten Federn bedienten Serie: „Zur Kunstgeschichte des Auslandes" bietet eine Monographie, die kurz aber inhaltreich ist und das größte Interesse verdient wegen des Gegenstandes, den sie behandelt, wie wegen der objektiven und einleuchtenden Art seiner Erklärung. — Dem Verfasser ist es nämlich gelungen, im Anschluß an zwei arg zerstörte Holzreliefs von fast antik römischem Stilcharakter im Archiv der Kirche St. Ambrogio zu Mailand, die bis dahin wegen ihrer Drahtgitter wenig beachtete, ihrer mancherlei Ergänzungen und Umgestaltungen wegen ganz verkannte Hauptthür dieser Kirche als ein Erzeugniß der ursprünglichen Bauzeit festzustellen, und so die berühmte Thür von Sta. Sabina zu Rom, die im letzten Jahrzehnt soviel Aufmerksamkeit gefunden hat, hinsichtlich des Alters noch zu überbieten. In seiner schwierigen aber durchaus klaren, durch die sechs scharfen Lichtdrucke nur so verständlichen Analyse scheidet der Verfasser zunächst das Alte vom Neuen, d. h. von dem im Jahre 1750 Beigefügten bezw. Verarbeiteten, um dann von den stark abgegriffenen sechs Reliefgruppen, (von denen als die beiden untersten natürlich nur die im Archiv aufbewahrten in Frage kommen) den Inhalt festzustellen, nämlich das Leben Davids, und zwar seinen Sieg über die wilden Thiere, über den bösen Geist (Saul), und über den heidnischen Riesen (Goliath). — Im II. Theil liefert die Stilkritik den Nachweis, daß die Thür aus der altchristlichen Zeit stammt, im III. Theil wird die genaue Fixirung der Ursprungszeit erstrebt und durch den scharfsinnigen Nachweis erreicht, daß die Darstellungen der Thür im engsten Zusammenhang stehen mit der Apologie Davids, welche der hl. Ambrosius um 384 verfaßte, zwei Jahre vor der Einweihung der von ihm erbauten und wohl gleich mit der Hauptthür versehenen Kirche. In diesem Zusammenhange bestätigt sich die alte, stets wiederkehrende Ueberlieferung, daß die Thür noch erhalten, von der Kaiser Theodosius durch den hl. Ambrosius 390 zurückgewiesen wurde, und durch den Inhalt ihrer Darstellungen werden die Umstände der Zurückweisung bestätigt. — Dieses historisch, archäologisch, ikonographisch hochbedeutsame Denkmal entdeckt und in die Kunstgeschichte durch überzeugenden Nachweis eingeführt zu haben, ist ein Verdienst allerersten Ranges.

Schnütgen.

Geschichte der Reliquien in der Schweiz. Von E. A. Stückelberg. Mit 40 Abbildungen. Verlag der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde in Zürich 1902. (Preis 10 Frcs.)

Die Reliquienverehrung ist auch in kulturgeschichtlicher Hinsicht von großer Bedeutung, daher auch von diesem Standpunkte aus ihre wissenschaftliche Untersuchung eine nur so dringlichere Aufgabe, je mehr sie bisher vernachlässigt wurde. Stückelberg unternimmt sie für den Bereich seines Vaterlandes und legt die reife Frucht langer mühsamer Studien vor, die dem Wesen nach in zahlreichen Regesten besteht, vom Jahre 381 bis 1901, als in ebenso vielen urkundlichen Beiträgen zur Geschichte der ehemals und jetzt in der Schweiz noch vorhandenen Reliquien, wie der in ihr verehrten Heiligen und Seligen. Diesen 314 Seiten umfassenden Regesten geht (auf 63 Seiten) ein Ueberblick über die Quellen vorher und über die Reliquien im Allgemeinen (10 Seiten). Diese beiden mit großer Umsicht und Sorgfalt gearbeiteten Abschnitte werden durch manche charakteristische Illustrationen unterstützt, die Vorfragen eingehend und objektiv geprüft, zunächst die Beglaubigungen (Zettel, Inschriften, Authentiken, Visitationsprotokolle etc.), die Verzeichnisse (Ablaßbriefe, Inventare, Kalender u. s. w.), die Bitt- und Schenkungsurkunden, die Festschriften

Digitized by Google

verschiedener Art, die Sammelbücher. Sodann sind in einem wichtigen Kapitel: Charakter, Herkunft und Aechtheit der Reliquien behandelt, zahlreiche, auch auf andere Länder ausgedehnte Untersuchungen, welche des weiteren über die Bewahrung der Reliquien und die Formen ihrer Behälter sich aussprechen, wie über die ungemein mannigfaltige Art ihrer Verehrung. Unter den Orten Deutschlands und Oesterreichs p. LXXXI bis LXXXII, welche der Schweiz viele Reliquien geliefert haben, seien genannt: Aachen, Altaich, Altkirch, Andlau, Augsburg, Bamberg, Birgelau, Bonn, Eichsel, Eichstädt, Erstheim, Ettenheimmünster, Feldkirch, Findelsberg, Füssen, Fulda, Hall, Haslach, Heiligenkreuz, Hohenburg, Innsbruck, Isny, Köln, Konstanz, Mainz, Memmingen, Molsheim, Murbach, Paeris, Passau, Petershausen, Regensburg, Reichenau, Rommersdorf, Säckingen, Strafsburg, Trient, Trier, Weingarten, Wien, Worms, Würzburg. — Viele höchst schätzenswerthe Beobachtungen sind hier zusammengestellt, ein bedeutungsvoller Rahmen, in den noch Manches eingetragen werden kann, z. B. die Bedeutung der in uralten Geweberesten bestehenden Umhüllungen, die zumeist hinsichtlich der Authentisirung und Bestimmung von Alter und Herkunft sehr werthvoll, deswegen mit der grofsten Schonung zu behandeln sind, zumal wenn der defekte Zustand derselben eine neue Fassung (über der alten) erfordert. — Möge dem Verfasser die Fortsetzung dieser grofse Betriebsamkeit erfordernden Studien vergönnt sein, für welche er auf die Mitwirkung Vieler angewiesen ist, namentlich auf die „Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde", unter deren Flagge als erstes Schiff dieser Band segelt! Schnütgen.

Bayerns Kirchenprovinzen. Ein Ueberblick über Geschichte und Bestand der Katholischen Kirche im Königreich Bayern, unter Benutzung amtlichen Materials bearbeitet von Dr. Joseph Schlecht. Mit einer Karte in Buntdruck, 10 Tafelbildern, 158 Abbildungen im Text und einem Verzeichnifs sämmtlicher katholischer Pfarreien Bayerns. Allgem. Verlags-Gesellschaft m. b. H. in München 1902. (Preis 3 Mk., geb. 4,50 Mk.)

Als kirchliches Handbuch für Bayern läfst sich dieser stattliche, 170 Seiten umfassende Grofsoktavband bezeichnen, der die Einrichtungen der katholischen Kirche in Bayern auf Grund zuverlässiger Statistik beschreibt, unter Berücksichtigung der historischen Entwicklung, also der Bischofsreihen in den beiden Kirchenprovinzen München-Freising und Bamberg, sowie der Kunstwerke, die im Lande entstanden sind und auf seinen kostbarsten Schatz bilden. Dafs hiervon zahlreiche und gute Abbildungen geboten werden, die mit landschaftlichen Bildern, Porträts u. s. w. abwechseln, verleiht noch einen besonderen Werth und Reiz dem auch sonst hübsch ausgestatteten Buche, welches durch seine vielfachen, ohne Zweifel durchaus korrekten Angaben und durch die Wärme der Schilderung einen ungewöhnlich grofsen Leserkreis zu gewinnen geeignet ist, zumal bei seinem sehr wohlfeilen Preise. Ein so durchgearbeitetes und ansprechendes Orientirungs- und Nachschlagebuch wäre jedem Lande zu wünschen, eigentlich jeder Kirchenprovinz, denn dafs deren zwei so einheitlich geartet sind, wie die beiden bayerischen, bildet eine Ausnahme. D.

Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern vom XI. bis zum Ende des XVIII. Jahrh., beschrieben und aufgenommen im Auftrag des Kgl. Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten. I. Band. Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, bearbeitet von G. von Bezold, Berth. Riehl, G. Hager, unter Mitwirkung anderer Gelehrten und Künstler. Verlag von Jos. Albert in München.

Dieses grofs angelegte Werk konnte schon vor 10 Jahren hier angezeigt werden (Bd. V, Sp. 327) und welche Fortschritte es inzwischen gemacht hat, beweist der Umstand, dafs bereits Lieferung 20 und 21 mit je einem Atlas von 12 Lichtdruck- und Photogravure-Tafeln vorliegen. Die Erscheinung der Hefte wie der Mappen ist jetzt ungemein stattlich; jene sind reich illustrirt und diese enthalten je 24 ausgezeichnete Foliotafeln, so dafs kein anderes Inventarwerk diesem an äufserem Glanz gleichkommt. Der innere Werth hält damit gleichen Schritt, Dank dem guten Programm und den vorzüglichen Kräften, die es ausführen, jeder mit seinem Namen für seine Beiträge einstretend. — Jedem Bezirksamt ist jetzt eine eigene Lieferung gewidmet, und mit der Stadt, deren Namen es trägt, beginnt die Beschreibung. Ihr geht eine Art von Einleitung voraus, welche den Bezirk kurz charakterisirt nach seiner geographischen und landschaftlichen Lage und Beschaffenheit, nach seinen Baumaterialien, nach seiner territorialen und kirchlichen Geschichte, nach seinen Hauptorten, namentlich nach seinen Klöstern, deren Geschichte skizzirt wird, wie nach seinen Hofmarken. Sodann wird eine genaue Uebersicht geboten über die in dem Bezirke erhaltenen Kunstwerke, in erster Linie der Bauwerke, deren Entwicklung eingehend geschildert wird in mustergültiger Darlegung; ihnen folgen die Erzeugnisse der Plastik, Wand- und Glasmalerei, des Kunstgewerbes; die Literaturangabe bildet den Schlufs, so dafs der Leser an die Kunstwerke in den einzelnen alphabetisch geordneten Ortschaften gehörig vorbereitet herantritt. Die Beschreibung derselben ist knapp in der Form, sehr ausgiebig in dem, was sie bietet, namentlich in den baugeschichtlichen, inschriftlichen und sonstigen, nur durch urkundliche Forschung und sorgsame Entzifferung zu gewinnenden Notizen. Hierin wie in allem Anderen zeigt sich der sichere Blick, die geübte Hand der Verfasser v. Bezold, Hager, Halm, Riehl, H. A. Schmid, die über eine für die Denkmälerbearbeitung ganz ungewöhnliche Ausrüstung verfügen, auch über die so wesentliche Vertrautheit mit der Kunstgeschichte des Landes. — Die beiden Bezirksämter Traunstein und Wasserburg, die hier behandelt werden, zeichnen sich weder durch grofsen Reichthum an Denkmälern, noch durch deren ungewöhnliche Selbstständigkeit aus, aber die Baukunst ist in ihnen gut vertreten, ganz besonders die des XV. Jahrh., und auch an tüchtigen Barockbauten fehlt es nicht. Werke der Steinskulptur, besonders Grab-

Digitized by Google

steine, wie der Holzplastik, namentlich aus der Spätgothik und Barockzeit, auch spätgothische Tafel- und noch spätere Wandmalereien haben sich in erheblicher Anzahl erhalten, viel weniger kunstgewerbliche Arbeiten. Die besten Denkmäler sind in den beiden Heften, vornehmlich in den sie begleitenden Atlässen abgebildet und die Reproduktionen sind von einer kaum noch zu überbietenden Vollkommenheit. R.

Catalogue of early Christian Antiquities and objects from the Christian east in the department of British and mediaeval antiquities and ethnography of the British Museum by O. M. Dalton M. A. assistant in the department. London 1901. Printed by order of the trustees and sold at the British Museum. (Preis 24 Schillinge.)

Der kostbare Schatz altchristlicher und byzantinischer Kleinkunstgegenstände, den das Britische Museum in London besitzt, dank dem kenntnifsreichen Sammeleifer erleuchteter Liebhaber und den ernsten Bestrebungen tüchtiger Direktoren, erscheint hier in vortrefflicher Bearbeitung, indem 1003 Objekte mehr oder weniger eingehend beschrieben werden unter Angabe des Ursprungs und der Erwerbsart. Manche derselben sind auf grofsmüthige Geschenkgeber zurückzuführen, und unter ihnen behauptet den ersten Rang der frühere Direktor der Sammlungen Mr. Aug. Franks dessen zahlreiche, zumeist aus letzwilliger Verfügung erflossene Beiträge von höchstem Werth sind. Mehr als ein Viertel sämmtlicher Gegenstände erscheint im Text illustrirt, oder auf den 35 Lichtdrucktafeln dargestellt, und dieser Schatz von Abbildungen bietet ein Auschauungs-, Belehrungs-, Vergleichsmaterial, wie es hinsichtlich dieser Perioden noch nirgendwo veröffentlicht worden ist. Nacheinander werden aufgeführt die gravirten Gemmen, Kameen, Ringe (226), zumeist aus dem Vermächtnisse Franks stammende Exemplare), Juwelen und sonstigen Schmucksachen, Elfenbeinreliefs, Silbersachen, Bronzegeräthe und Gefäfse, Glaserzeugnisse, Thonabformungen, Steinskulpturen, endlich Vermischtes, wie Gewebe, Holz, Knochen, Bleigüsse. Die Bereicherung welche die Kunstgeschichte des ersten christlichen Jahrtausends, also des der Aufklärung noch am meisten bedürftigen Zeitraumes hier namentlich in kultureller, ikonographischer, technischer Hinsicht erfährt, ist alles Lobes werth, an welches sofort der wärmste Dank sich anschliefst für den Verfasser wie seinen Förderer und Einführer Charles H. Read, der die Erbschaft von Franks übernommen hat. Da auch die Literaturangaben sehr ausgiebig, die Register sehr reich, die Abbildungen vortrefflich sind mit Einschlufs ihrer Anordnung, so bereitet der Gebrauch des schönen Buches ungetrübten Genufs. Schnütgen.

Historische Städtebilder von Cornelius Gurlitt. Band II. Würzburg. Wasmuth, Berlin 1902.

Die südstische Mannigfaltigkeit und der dekorative Reichthum der Baudenkmäler Würzburgs rücken sein Städtebild in den Vordergrund, so dafs es nur von wenigen anderen erreicht wird. Da die Stadt ihren Ursprung und ihre verschiedenen Blütheperioden, die in das VIII., X., XII., und XIII., in den Schlufs des XV. und XVI., sowie in die II. Hälfte des XVII. und XVIII. Jahrh. fallen, vornehmlich den Bischöfen verdankt, so zeigen ihre Bauten in ungewöhnlichem Mafse das kirchliche bezw. geistliche Gepräge. Ihrer Entwicklung gemäfs sind sie auf den 32 Grofsfolioseiten beschrieben an der Hand von 55 Illustrationen, die zum gröfsten Theil auf Zeichnungen beruhen, und unter Hinweis auf die 30 Lichtdrucktafeln, denen scharfe Photographien zu Grunde liegen. An der Festungskirche im Schlofs Marienberg, einem Centralbau gleich nach 1600, hat sich von der Anlage des VIII. Jahrh. anfser der allgemeinen Form nichts Erkennbares erhalten, sodafs das Kloster Oberzell, eine Gründung des heil. Norbert, in seinen zum Theil gut erhaltenen Resten der älteste Bau ist, nach ihm der Dom, die Schotten- und Burkardkirche, sowie das Neumünster, die sämmtlich romanisch, im Laufe der Zeit mancherlei Veränderungen erlitten haben. Dasselbe Schicksal haben die einfachen aber charakteristischen Klosterkirchen der frühgothischen Periode erfahren: Cisterzienserinnen, Franziskaner, Dominikaner, Deutschherren; aber die Marienkapelle, ein wahres Juwel der Hochgothik, ist glücklicher Weise verschont geblieben. Die reiche spätgothische Plastik leitet zur Renaissance über, die in allen ihren Stadien, das erste ausgenommen, glänzend vertreten ist. Hier bot der berühmte Bischof Julius Echter von Mespelbrunn († 1617) die Anregung bis zu dem Mafse, dafs bei der Universität, der Neubaukirche (für die Jesuiten), dem Schlofs Marienberg etc., von einem Juliusstil geredet wird, dessen Eigenart (gothische Reminiscenzen) noch näherer Untersuchung bedarf. Der folgenden Periode gehören, zum Theil ebenfalls auf alter Grundlage erbaut, das Rathhaus, das Stift Haug, manche Wohnhäuser und einzelne Brunnen an; der I. Hälfte des XVIII. Jahrh. St. Peter, das Portal von Neumünster und vor Allem die neue Residenz, die grofsartige Barockschöpfung des genialen Balthasar Neumann, zu der Fürstbischof von Schönborn den Grund legte, der bau- und umbaulustige Mäcen. Die Traditionen behaupteten sich durch die Regierungszeit des Fürstbischofs von Erthal mit einer Hinneigung zu klassizistischen Formen. — Alle diese Wandlungen werden übersichtlich und anschaulich vorgeführt an der Hand der heutigen Monumente, und die Lehren, die sie hinsichtlich ihrer Formen, namentlich ihrer Gruppirungsverhältnisse und ihrer dekorativen Wirkung reichlich zu ertheilen vermögen, springen klar genug in die Augen. A.

Cordoba und Granada. Von Karl Eugen Schmidt. Verlag von E. A. Seemann. Die drei andalusischen Städte Cordoba, Sevilla, Granada sollen als „Berühmte Kunststätten" im Zusammenhange behandelt werden, weil die Gemeinsamkeit römischer, arabischer und christlicher Denkmäler sie auszeichnet, namentlich der Glanz der maolimischen Bauten, die in der Mannigfaltigkeit ihrer Anlage und Ausstattung nicht ihres Gleichen haben. Die letzteren werden in drei Perioden geschieden: in die sogen. byzantinische (VIII. bis XI. Jahrh.), deren Hauptwerk die Moschee von Cor-

Digitized by Google

doba ist, in die maurische (das XII. u. XIII. Jahrh. umfassende), welche namentlich durch die Giralda in Sevilla charakterisirt wird, in die vorwiegend ornamentale (XIV. u. XV. Jahrh.) mit ihrer Alhambra in Granada. — Die Denkmäler von Sevilla werden für den folgenden Band reservirt, diejenigen von Cordoba und Granada in dem vorliegenden Nr. 13 behandelt. Daß hier den arabischen Banten der Löwenantheil zufällt und ihnen gegenüber selbst der gewaltige Dom von Granada in den Hintergrund tritt, ist nicht zu mißbilligen, zumal er gemäß seiner Verwandtschaft mit anderen Banten der Renaissance eine viel leichter verständliche Sprache redet; und daß neben den arabischen Banten auch ihre landschaftliche Umgebung, auf die sie zum Theil gestimmt sind, geschildert wird, sogar das Volksleben mit seinen künstlerischen Motiven, hat seine Begründung in einem Buche, welches vornehmlich für den Touristen bestimmt ist, für die Würdigung der Schönheiten seinen Blick schärfen soll, auch durch die Vorführung guter Textbilder, die sich, 97 an der Zahl, zumeist auf die Architektur und deren Dekor beziehen. Die Bemerkungen über christlichen Fanatismus mögen der II. Auflage erspart bleiben!

Schnütgen.

Monographie de la Cathédrale d'Angers par de Farcy. Der Dom von Angers genießt wie als Bauwerk, so namentlich wegen seiner Ausstattung großes Ansehen, und der in seinem Schatten wohnende Graf de Farcy, den Lesern der Zeitschrift vornehmlich als Verfasser des großen vortrefflichen Werkes: »La Broderie« bekannt, hat ihn Jahrzehnte hindurch mit einer Hingebung studirt, wie sie nicht manchem Bauwerke zu Theil geworden ist. Die vollkommen reife Frucht dieser Studien steht er im Begriffe zu veröffentlichen in einem vierhändigen, von einem Album begleiteten Werk, welches bei Longtemps erscheinen und nur 100 Fr. kosten soll. — Der I. Band: »La construction«, soll das Bauwerk mit seiner Umgebung und seiner monumentalen Ausstattung behandeln, der II.: »Les immeubles par destination«: Chorgestühle, Kanzel, Orgel etc., der III.: »Le Mobilier«: Stickereien, Gewebe, alten und neuen Schatz etc., der IV.: »Les personnes et les cérémonies«: Bischof, Kapitel, Festfeier, Gottesdienst; das Album: große Abbildungen. Jeder Band ist einzeln zu haben, der III. bereits erschienen (Preis 25 Fr.) und zwar als Versuchsband, insofern nur eine hinreichende Anzahl von Abnehmern die sehr kostspielige Veröffentlichung der weiteren Bände ermöglichen würde. — Es handelt sich hier um ein Werk, welches nicht nur durch die Bedeutung des Denkmals und seine Ausstattung, sondern ganz besonders durch die Kenntnisse und Erfahrungen seines Verfassers ganz gewiß eine solche Fülle von Belehrung bieten wird, nicht nur auf dem Gebiete der Kunstgeschichte, sondern auch der Ikonographie, Liturgik u. s. w. sowie für das neue kirchliche Kunstschaffen, daß es eine ganz bevorzugte Stelle einnehmen, eine Fundgrube bilden wird, vornehmlich für den Klerus und die kirchlichen Künstler, mithin die Anschaffung auf das wärmste empfohlen zu werden verdient. Möge es dem verdienstvollen Verfasser, der mit gründlicher Gelehrsamkeit praktische Tüchtigkeit verbindet, vergönnt sein, sein Werk zu vollenden, für dessen einzelnen Band er nach der vieljährigen Vorbereitung nur ein Jahr bedarf!

Schnütgen.

Brixen. Geschichtsbild und Sehenswürdigkeiten. Von Johann Walchegger, Dombenefiziat. Mit 42 feinen Text-Illustrationen und einem Titelbild. Preßvereins-Buchhandlung, Brixen 1901. (Preis 4 Mk.)

Zur Jahrtausendfeier (901—1901) der Stadt Brixen ist dieses mit Verständnis und Wärme geschriebene Büchlein erschienen, welches im I. Theil die Geschichte der Stadt behandelt, die schon bald nach ihrer Gründung Bischofsitz wurde und damit die Vorbedingung für die Reichsunmittelbarkeit als Fürstenthum gewann. Die Schicksale desselben werden in fünf Kapiteln dargestellt bis zu seiner Auflhebung durch den Reichsdeputationshauptschluß, und die Entwickelung der Stadt seit dieser Zeit wird im VII. Kapitel erörtert. — Der II. Theil ist den Sehenswürdigkeiten gewidmet, die sich hauptsächlich im Dom und um denselben, im Schatz, im Kreuzgang mit seinen grabsartigen Gemäldecyklus u. s. w. entfalten. Von ihrer Bedeutung legen die zahlreichen Abbildungen Zeugnis ab, die zum Theil, wie jetzt üblich, auch auf Ansichts-Postkarten (10 Stück für 1 Mk.) übertragen sind.

B.

La Cathédrale St. Bavon à Gand, avec texte du Chanoine van den Gheyn, supérieur de l'institut St. Liévin à Gand. La librairie neerlandaise à Gand.

Dem Dom zu Gent sind hier 10 ganz ausgezeichnete Lichtdrucktafeln in Großfolio gewidmet, welche aus der (bereits in Bd. XIII, Sp. 381 gerühmten) Anstalt von H. Kleinmann & Cie. in Haarlem hervorgegangen sind. Zwei geben die großartige Außenansicht, zwei die ungemein dekorative Innenwirkung des Bauwerks wieder, dessen Chor aus der Spätzeit des XIII. Jahrh., dessen Thurm aus dem XV. Jahrh., dessen Schiffe aus dem XVI. Jahrh. stammen. Der mächtige, von Verbrugghen ausgeführte Hochaltar stammt aus dem XVIII. Jahrh., ebenso die gewaltige phantastische Kanzel. Die großen Grabmäler vertheilen sich auf das XVII. und XVIII Jahrh., während der kolossale Bronzegüß-Standleuchter und ein eisengeschmiedeter Hängeleuchter noch bis in das XVI. Jahrh. zurückreichen. Drei weitere Tafeln mit dem Klappaltar der Gebr. van Eyck, dem berühmtesten Gemälde des Mittelalters, sind so klar, wie die sehr ungünstigen Beleuchtungsverhältnisse an seinem Standorte es gestatten, aber nicht scharf genug, um weitere Versuche bei besserem Lichte überflüssig zu machen; dieselben sind daher auch in die Beschreibung der übrigen Abbildungen nicht aufgenommen, die 8 Seiten umfaßt und schätzenswerthe Notizen bietet.

Schnütgen.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. **Abhandlungen**: Der Taufstein von St. Nikolaus zu Freiburg in der Schweiz und seine Bildwerke. (Mit 10 Abbildungen.) Von W. Effmann 65

Der Altarschrein in der Stadtkirche zu Grabow i. M., kein Lübecker, sondern ein Hamburger Werk. Von Friedr. Schlie 81

Zur Entwicklung des liturgischen Farbenkanons. I. Von J. Braun 83

II. Bücherschau: Hoppenot, Le Crucifix dans l'Histoire et dans l'Art, dans l'âme des Saints et dans notre vie. Von Schnütgen 89

Goldschmidt, Die Kirchenthür des hl. Ambrosius in Mailand. Von Schnütgen 89

Stückelberg, Geschichte der Reliquien in der Schweiz. Von Schnütgen 90

Schlecht, Bayerns Kirchenprovinzen. Von D. 91

v. Bezold, Riehl, Hager, Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. I. Band. Von R. 92

Dalton, Catalogue of early Christian Antiquities etc. in the British Museum. Von Schnütgen 93

Gurlitt, Historische Städtebilder. Bd. II. Würzburg. Von A. 93

Schmidt, Cordoba und Granada. Von Schnütgen . . 94

de Farcy, Monographie de la Cathédrale d'Angers . Von Schnütgen 95

Walchegger, Brixen. Von B. 96

van den Gheyn, La Cathédrale St. Bavon à Gand. Von Schnütgen 96

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Juni 1902

Digitized by Google

Digitized by Google

FA26,2

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XV. JAHRG. HEFT 4.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1902.

Digitized by Google

DEC 6 1902
LIBRARY
Divinity School

Vereinigung

zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer grofseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Kentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE zu VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Dr. DÜSTERWALD Pfarrer an St. Martin (KÖLN).
Professor WILH. EFFMANN (KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WIEN).
Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Königl. Baurath F. C. HEIMANN (KÖLN).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, VAN VLEUTEN, ALDENKIRCHEN und SCHNÜTGEN den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abhandlungen.

Hans Memlings Jugendentwicklung.

Mit Lichtdruck (Tafel III).

Um die Eigenart des künstlerischen Schaffens seiner Lieblingsmeister zu ergründen, beschäftigt der Forscher sich gern mit deren Jugendentwicklung und verfolgt, wie sich im Anblick der umgebenden Natur, unter dem Einfluß verschiedener Vorbilder der Ausdruck persönlichen Wesens allmählich festigt und entfaltet. Dem Kenner gewährt es besonderen Reiz von den sicheren Zügen der ausgeschriebenen Handschrift auf erste tastende Versuche zurückzuschliefsen, in denen bestimmte Ziele und neue Ausdrucksformen erst fern aufdämmern und noch nicht zu sicherem Besitz erreicht sind. Der reifen Meisterschaft, der Beherrschung der Mittel, die leicht zur Routine wird, zieht er die bescheidenen Erfolge der frühen Jahre vor und möchte überall ein stetiges Wachsen, den Fortschritt innerer wie äußerer Bereicherung und Klärung verfolgen.

Die mannigfachen Schwierigkeiten des Nachweises solcher Entwicklungsreihen wird Niemand leugnen. Bekannte Indizien der Formgebung sind erst im Keim verschlossen, die oft bewunderten Vorzüge noch nicht zur Reife gediehen. Zu solchen Bestimmungen bedarf es einer innigen Vertrautheit mit der Individualität des betrachteten Meisters. Man muß auch die Möglichkeiten ermessen und gleichsam mit dessen Augen sehen, um alle Bestrebungen, Absichten und Wünsche des langwierigen Bildungsganges mit Um- und Abwegen zu überschauen. Es gilt all' die Leistungen zu würdigen, die sich zwischen der überkommenen Stilrichtung und dem neugeprägten Ideal überleitend einpassen. Die Auffindung neuer Jugendwerke geschätzter Künstler der Vorzeit blieb daher selten unangefochten. Die ersten Versuche erschienen im einen Fall allzu tüftelnd in ihrer sauberen Sorgfalt oder derb und ungefüg; sie schmiegten sich bald zu eng an ihre Vorbilder oder die stammelnde abgebrochene Ausdrucksweise, das kühne Ungestüm, mit dem der Anfänger sich der anstürmenden Eindrücke zu bemächtigen gedachte, enthüllte Ungleichheit, Härten und Fehler.

Zuverlässige Traditionen lassen uns meist im Stich. Die Schriftquellen sind namentlich für die niederländische Kunstgeschichte stets zu karg, um festen Boden zur Erforschung der Jugendgeschichte der führenden Maler zu bieten.

Ein biographischer Versuch, der an vereinzelte Nachrichten anknüpft, wird in Gefahr laufen, nur luftige Spekulationen zu zeitigen. So hat denn auch eine Tagebuchnotiz des Gelehrten Rombout de Doppere, Aktuar von St. Domitian zu Brügge († 1501) in Betreff der Herkunft Hans Memlings in verhängnißvoller Weise die Einbildungskraft moderner Kunsthistoriker beflügelt.

Die Abkürzung des Vornamens „Hans" weist allerdings auf die deutsche Herkunft; als Vlame wäre er wohl Jan genannt worden.[1]) ‚Oriundus erat Maguntiaco' fügt de Doppere der Aufzeichnung des Todesdatums 11. August 1494 hinzu. Das Geburtsjahr bleibt unbekannt, kann aber bis in die 30 er Jahre hinaufreichen.

In der ernsten Milde und sittsamen Gelassenheit der Heiligengestalten Memlings, der munteren Frische der Kinder, der holden Innigkeit und stillen Sentimentalität der Jungfrauen hatte man früher schon den Erguß eines deutschen Gemüths nachempfunden; nun machte man ihn zum Schüler oder Genossen eines höchst originellen Stechers und Malers, der am Mittelrhein im letzten Viertel bis über die Wende des XV. Jahrhunderts blühte. Nach Stephan Lochners Vorbild soll er sich dann weiterhin ausgebildet und zum Schluß erst dem weltfreudigen farbenreichen vlämischen Realismus ergeben haben. Im Anschluß an eine Wanderfahrt das Rheinthal von Mainz abwärts ward ein Entwicklungsgang in mehreren

[1]) In Marcus van Vaernewyck »Historie van Belgis« (1534) werden „schilderyen van den duytschen Hans" in Brügger Kirchen hervorgehoben.

Digitized by Google

Etappen konstruirt.[2]) Als Produkte seines präsumptiven Kölner Aufenthaltes schrieb man Hans Memling in kühner Konjektur das Werk eines dortigen Anonymus, des Meisters der Verherrlichung Mariae zu.

Die Resultate einer umsichtigen Stilkritik stehen ebenso wie der Verlauf der allgemeinen Kunstentwicklung mit diesen Hypothesen im Widerspruch. Mag der Familienname sich nun von dem Kirchdorf Mümling unweit Aschaffenburg oder dem Orte Medemblick (Memelinc) bei Alkmaar herleiten,[3]) die subtile, koloristischen Reizen zugewandte Kunst des Brügger Malers ist vlämischem Boden entsprossen. Nicht die mindesten Spuren weisen bei ihm auf Erinnerungen an jene bewegten ausdrucksvollen Kompositionen der mittelrheinischen Schule, die Henry Thode erst kürzlich überzeugend der deutschen Kunstgeschichte einordnete.[4])

Der imposante Eindruck der Stadt Köln hingegen mit ihren Denkmälern, das gedehnte Häusermeer am Rheinstrom mit Mauern und Thorbürgen, der hohe Domchor, der Südthurm mit dem Krahnen, die schlank emporstrebenden Massen von St. Martin und andere Pfarrkirchen, haftete wie ein persönliches Erlebnifs in Hans Memlings Gedächtnifs. Auch die traulichen gefühlswarmen Darstellungen Stephan Lochners fanden in verwandtem Empfinden ihren Nachklang. Es sind aber einzig die schlichten und doch so beredten Motive, der seelische Gehalt der Bilder, die ihn anzogen. Die künstlerische Ausdrucksweise, die Charakteristik, Gruppirung, Raumbildung und Stoffbehandlung, kurz die gesammte Naturwiedergabe und Technik des Dombildmeisters dünkte schon Ende der 50er Jahre selbst den Kölner Zunftgenossen beschränkt und veraltet.

Was das Auge an den Tafelbildern der neuen vlämischen Schilderkunst entzückte, die weiten Fernsichten der Landschaft unter natürlichem Himmelsblau, die Tiefe des Raumes, das Spiel des Lichtes und seiner Reflexe, die tiefe Gluth der Farben in vielfältig gebrochenen Uebergängen, dies Alles fehlt noch den lichten Gemälden des Kölners, dessen holdverschämte und biedere Gestalten auf schmaler Bühne der Bedingtheit alles Wirklichen entrückt schienen.

Die Anregungen, welche Memling in Köln empfing, können nun auch noch im reifen Mannesalter gesammelt sein; der Verkehr zwischen der rheinischen Metropole und den niederländischen Handelsstädten war überaus rege. Auch Rogier van der Weyden unterhielt Beziehungen zu Köln, Hugo van der Goes unternahm dorthin eine Reise, die so traurigen Ausgang hatte. Aehnlich wie einige Szenen an Memlings Ursulaschrein von 1489 zeigen auch Tafeln eines Passionscyklus, treffliche Arbeiten einer Brabanter Werkstatt (Brüsseler Gallerie Nr. 62,63), im landschaftlichen Hintergrund die Ansichten Kölner Bauten.

In Vasaris Uebersicht ausgezeichneter vlämischer Künstler, ebenso von seinem Gewährsmann Lodovico Guicciardini wird „Hausse" (Hans) als Schüler und Nachfolger des grofsen Rogier van der Weyden († 16. Juni 1464) bezeichnet. Angaben der Inventare der Kunstsammlungen Margarethas von Oesterreich (1516, 1524) stützen diese Nachricht. Die Statthalterin der Niederlande besafs ein köstliches Altärchen, als Werk beider Maler bezeichnet. Der Pietà im Mittelstück von der Hand Rogiers hatte Memling auf den Flügeln Engelgestalten und aufsen en grissaille „die Verkündigung des Erzengel Gabriel" hinzugefügt. Die gemeinsame Ausführung eines Auftrages ist hiermit zwar noch nicht bewiesen; man könnte auch annehmen, dafs Memling später berufen wurde, den ergreifenden Eindruck des Hauptbildes durch anmuthige Gestalten zu mildern.

Eine Bestätigung des persönlichen Verhältnisses bringt erst die eingehende Untersuchung des Werke beider Künstler.

Die feingliedrigen schmächtigen Figuren Memlings erscheinen fast wie schüchterne jüngere Geschwister der scharfumrissenen herben Charaktertypen Rogiers. Alle Gepflogenheiten seiner Werkstatt, vornehmlich die eingehende Umrifszeichnung der mageren Gliedmafsen mit ihren feinen Hautfalten, die kantige Gewandbehandlung werden von dem Brügger

[2]) Dr. Franz Bock »Memling-Studien« (Düsseldorf 1900). — E. Flechsig in der »Zeitschrift für bildende Kunst« N. F. (VIII, 1897) S. 72.

[3]) A. J. Wauters »Hans Memling, sept études etc.« (Bruxelles 1898). — James Weale „Remarks on Memlinc" »Repertorium für Kunstwissenschaft« (XXIV, 1901); — „Hans Memlinc" (Bruges 1901); — „Quelques observations sur le Memling" de Mr. L. Kaemmerer »Revue de l'Art chrétien« (XII, 1901). „Hans Memlinc" (London 1901).

[4]) Henry Thode, „Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrh. etc." im »Jahrbuch der Kgl. Preufs. Kunstsammlungen« (XXI, 1900).

Digitized by Google

Maler übernommen. Unzählig sind die Motive, die er Rogiers Traditionen ebenso wie das gesammte Schema mancher Kompositionen entlehnt. Solche Uebereinstimmungen fallen umsomehr in's Gewicht, da Temperament und Auffassung beider Maler grundverschieden waren. Rogier neigt in seiner religiösen Inbrunst wie seiner Naturwiedergabe zur Schroffheit. Er will überzeugen und hinreifsen durch neue packende Motive und ein gewaltsam erschütterndes Pathos. Ein reicher gedanklicher Inhalt, tiefsinnige Zusammenhänge der Historien durch die Heilslehre laden zu ernster Betrachtung. Memling verweilt gern in heiterer feiertäglicher Stimmung bei ruhigen friedlichen Situationen voll tröstlichem Empfindungsgehalt. Sein eigentliches Gebiet ist die Schilderung süfser heiliger Minne, kindlicher Unschuld, hingebender Andacht. Seine Gestalten scheinen oft in wehmüthigem Sinnen und Träumen verloren. Auch erzählt er uns mit Behagen in munterer Ausführlichkeit weitläufige legendarische Begebenheiten und veranschaulicht naiv jede Episode. Doch die lyrische Gefühlsweise, der Gleichmuth der Kinder Gottes waltet auch hier.

Wie bei den Kölner Malern oder Pietro Perugino wird das Kolorit durch Schmelz und tiefe Gluth zum wirksamen Ausdrucksmittel, zur unbewufsten Sprache des Gemüths, stets von Neuem überraschend und erquickend. Die satten klaren Lokalfarben in ihrer Transparenz leuchten und schimmern wie Edelsteine. Das Helldunkel ist wenig entwickelt, ein einheitlicher Gesammtton wird nur in Ausnahmen erreicht. Alles Köstliche, was ihm erdenklich, breitet der Maler in seinen Andachtsbildern vor uns aus. Schimmernde Porphyrsäulen mit fein gemeifselten Marmorkapitellen stützen die luftige Halle, in der der Thron der Gottesmutter sich erhebt; Tapisserien bilden die Rückwand des Baldachin, bunte persische Teppiche sind über die Thronstufen gebreitet. Engelputti knüpfen den festlichen Schmuck, Blumen- und Fruchtgewinde an die Gewölbebogen.

Zutreffender als sein Lehrer und Vorgänger ist Memling ein Klein- und Feinmaler zu nennen, je geringer der Maafsstab, umso mehr befriedigen seine zierlichen Gestalten.

Die erlesenen Reize des Kolorits gingen nun schwerlich aus der Nachahmung Rogiers hervor. Anregungen in dieser Richtung boten eher die Bilder des Löwener Stadtmaler Dierick Bouts. Sein Schüler braucht Memling deshalb nicht gewesen zu sein; er hätte sonst wohl auch die malerischen Probleme eifriger aufgenommen, mit denen jener scharfsinnige Beobachter atmosphärischer Stimmungen sich eindringlich befafste, die Licht- und Tonmalerei.

Ludwig Kaemmerer[5]) hat dann ferner auf die Anwesenheit des genialen Hugo van der Goes in Brügge hingewiesen, der 1468 dort prächtige Festdekorationen ausführte, zur Zeit der beginnenden Reife Memlings. Der Eindruck derartiger Werke grofsen Stils ist bei ihm jedoch nicht mit derselben Deutlichkeit wie die nachhaltige Einwirkung Rogiers zu konstatiren. Diesem folgte Memling noch lange in Komposition und Formgebung auch in der Ferne seines Wirkenskreises in Brügge, wo er übrigens den machtvollen Schöpfungen seines Lehrers fast allenthalben in Kirchen und Familienkapellen begegnete.[6])

Gerade das Hervorwachsen aus der einflufsreichen Brüsseler Werkstatt, in der sich so viele Maler heranbildeten, erschwert aber auch die Feststellung der Jugendwerke Memlings. Sind seine Erstlingswerke überhaupt noch erhalten, so können sie nur in jener kleinen Bildergruppe zu suchen sein, bei der sich die Formenstrenge und starre Herbheit der Typen Rogiers sanft lindert und ein weiches Empfinden

[5]) Ludwig Kaemmerer „Memling". »Künstler Monographien«. Bd. XXXIX. (Bielefeld und Leipzig 1899.) Das Bildchen der Anbetung des Christuskindes von Memling bei Herrn Wilhelm Clemens in München erinnert in Zeichnung und Farbton etwas an das Dreikönigenaltärchen des Hugo van der Goes in der Liechtenstein-Gallerie zu Wien. Ein Bildnifspaar, angeblich Tommaso Portinari und seine Gemahlin darstellend, wird gleichfalls als Jugendarbeit Memlings bezeichnet und gelangte kürzlich aus dem Florentiner Kunsthandel nach Amerika. — Ein unbekanntes eigenhändiges Werk Memlings aus späterer Zeit besitzt Baron Alphonse de Rothschild in Paris. Die feine statuarische Gestalt der Madonna mit dem Kind ist nur durch die Figürchen im Hintergrund als Darstellung der „Ruhe auf der Flucht" kenntlich. St. Joseph schlägt Früchte von einer Palme, neben ihm grast sein Esel. In der Felsenwildnis erkennt man allerlei Thiere: Löwen, Affen, Adler, Elster. In der Ferne Reiter. Der Himmel ist graublau, die Farben etwas dunkel. Hochformat in kleinem Maafsstab.

[6]) Vergl. Dürers Tagebuch der niederländischen Reise. Lange und Fuhse: »Dürers schriftlicher Nachlafs«. (Halle 1893.) S. 156.

Digitized by Google

noch zaghaft den Ausdruck milder Seelengüte und Anmuth erstrebt. Ein tadellos erhaltenes Madonnenbild,[1]) welches kürzlich von Herrn Steinmeyer in Köln aus Florentiner Besitz erworben wurde, dürfte geeignet sein, diese anziehende Gemäldereihe weiterhin zu ergänzen.

Bei der Betrachtung der beigefügten Lichtdruckreproduktion (Tafel III) wird allerdings mancher Fachgenosse geneigt sein, unsere Darstellung jener Anzahl Muttergottesbildchen in Halbfigur zuzutheilen, die bescheidenen Andachtsbedürfnissen dienend, Anklänge an die Stilweise Rogiers und zugleich des Dierick Bouts vereinen. Diese etwas geringschätzige Attribution verbieten aber die ungewöhnlichen Qualitäten des Gemäldes und ein gewisser persönlicher Zug der Auffassung. Es ist durchaus keine handwerkliche Leistung flacher Routine. Jugendlicher fast ängstlicher Eifer und fromme Hingenommenheit mühen sich in aufrichtiger Antheilnahme, das Wunder der Verbindung himmlischer Reinheit und menschlicher Bedürftigkeit zu veranschaulichen. Unbewufst, mit vertraumtem sinnenden Blick umfängt die schlichte jungfräuliche Mutter das fleischgewordene Wort, von einem Engelchor beschirmt und inbrünstig verehrt.

In der kräftigen Farbengebung ist feinsinnig die irdische Realität von der himmlischen Vision unterschieden. Maria in leuchtendrothem Gewand und schwerem, tief blauen Mantel, hebt sich in satten Tönen von der lichten Glorie des Engelreigens und dem Goldgrund, dessen Blinken durch aufgesetzte Strahlen und rothe wie blaue Punkte noch besonders vermehrt ist. Der schimmernde violette Sammet des Unterärmels neben frischgrünem Futterstoff, glitzernde Borden und Edelsteine bereichern aufs glücklichste die koloristische Wirkung. Eingehend, wenn auch noch im Anschlufs an überkommene Motive ist die drollige Munterkeit des Christkindes, das Tappen der Handchen mit gespitzten Fingern wiedergegeben. Aus den sauber gezogenen Umrissen des Antlitzes Mariae spricht noch eine gewisse Befangenheit, welche eine individuelle Belebung der feinen Idealzüge scheut. Von der gleichmäfsig gewölbten Stirn mit hohen Winkeln ringeln goldblonde Locken, strichelnd ist der Glanz der einzelnen Haare angegeben.

Auf Inkarnat und Modellirung hat der Maler seine ganze liebevolle Sorgfalt verwandt. Ein frisches Roth prangt an Wangen und Lippen. Bleiche Lichter und grauliche Schatten sind behutsam vertrieben, um die Formen zu runden. Der zarte Kinderkörper ist heller im Fleischton, weicher wie die mageren arbeitsgewohnten Hände der Mutter, die in der Bildung der Finger und Nägel an die Zeichenweise des Dierick Bouts erinnern. Ganz in seinem Element fuhlte sich der Künstler erst als er mit spitzem Pinsel die winzigen Engelfigürchen durchbildete, die in schillernden hellblauen, rothen und maigrünen Gewändern staunend zur Anbetung nahen und einen rosafarbenen Teppich mit grünem Granatmuster ausbreiten.

Diese schmalen Engelgestalten in faltigen Kleidern bieten einen Anhalt das Gemälde stilistisch einzuordnen. Sie stimmen in der Bildung der Köpfchen und jedem Detail überein mit den kindlichen geflügelten Adoranten des Weihnachtsbildchens am Sforza-Altar in Brüssel (Nr. 31), der wohl bestimmt Ende der 50er Jahre aus Rogiers Atelier hervorging. Vergleicht man diese kleine Flügeldarstellung (Abbildung in dieser Zeitschrift XI. 1899. 269/270) mit der Komposition desselben Gegenstandes am Bladelin-Altar Rogiers (Berlin Nr. 535), so wird das zartere Sentiment und die Lust an minutiösen Reizen hervorstechen. Hugo von Tschudi*) erwog daher die Möglichkeit, ob diese Brüsseler Flügel von Memling herrühren, auch L. Kaemmerer will ihm wenigstens einen beschränkten Antheil an diesem Triptychon einräumen.

Das Muster für den Madonnentypus unseres Andachtsbildes wird man zunachst in der mütterlichen Himmelskönigin, welche St. Lucas zeichnet (München Nr. 100) oder der beliebten Halbfigur Rogiers im Berliner Museum (Nr. 549 A) suchen. Diesen Gemälden sind hauptsächlich die gespreizten Armbewegungen des Christkindes entnommen, das auf Memlings Epiphanienbilde in Madrid (Prado-Gallerie Nr. 1424, fast übereinstimmend wiederkehrt. Das Oval des Marienkopfes geht auf die Mittelfigur des Dreikönigen-Altars aus Sta. Columba

[1]) Maafse hoch 41 *cm*, breit 29½ *cm*. Auf der Rückseite: das Monogramm Christi im Strahlenkranz aus späterer Zeit. — Aufser vereinzelten winzigen Retouchen ist nur das Schamtüchlein des Christkindes eine moderne Zuthat.

*) H. von Tschudi im »Repertorium für Kunstwissenschaft« (XVII, 1894) S. 287.

Digitized by Google

(München Nr. 101) zurück, doch sind die Linien ein wenig unscharf und weichlich geworden, nicht mit jener unerbittlichen Energie markirt. Der bekannte Typus Memlings klingt erst ganz leise an, noch am ehesten im Umriss der Augenlider und dem verschleierten müden Blick.

Die Kölner Tafel stammt aus altem Familienbesitz des Conte Palmieri und galt stets als ein kostbares Jugendwerk des Hugo van der Goes, des Meisters des Portinari-Altars. Wenn ich auch nicht mit unbedingter Zuversicht den deutschen Hans in Rogiers Werkstatt als Autor bezeichnen möchte, so denke ich, dafs die Kenntnifs des feinen Bildchens doch der Memling-Forschung zu Gute kommen kann.

Den Flügeln des Sforza-Altärchens recht nahe steht sodann ein winziges Diptychon im Musée Condé zu Chantilly (Nr. 107), das ebenfalls als eine Knospe Memlingscher Kunst betrachtet wird. Es enthält in seinem Bilderpaar den Calvarienberg und die Stifterin Jeanne de Bourbon, von ihrem Patron, dem Täufer empfohlen, in Verehrung der Immaculata und des segnenden Christkindes. In den Kompositionen sind Reminiscenzen an eine verlorene monumentale Kreuzabnahme, von der ein Fragment mit dem todten Schächer übrig blieb (Frankfurt, Staedel-Institut Nr. 105) und das Votivbild in Aix Nr. 276 verwerthet; der Maler übernimmt aufserdem die Gruppe der ohnmächtigen Mater dolorosa, die in den Armen des Johannes zu Boden sinkt vom Sakramentsaltar der Antwerpener Gallerie (Nr. 393–395) und er kopirt den Kruzifixus Rogiers. Diese Anleihen weisen auf den unselbstständigen Anfänger hin, dessen mühvolle Feinmalerei sich am besten zum Bücherschmuck eignet und der wohl stolz darauf war, wenn man zum Genufs seiner Bildchen stiller Mufse und einer Lupe bedarf. James Weale vermuthet in dem Autor den weitberühmten Enlumineur Simon Marmion aus Valenciennes. Gegen beglaubigte Memlingwerke stehen die Bildchen in Chantilly an delikaten reinmalerischen Qualitäten in Kolorit und Detailbehandlung kaum zurück. Das zierliche Köpfchen der huldvoll thronenden Himmelskönigin entspricht dem Ideal verschämter Jungfräulichkeit, das ganz ähnlich im Antlitz der blonden Katharina des Sforza-Altares verkörpert ist.

Den nahen Zusammenhang dieser Arbeiten wird man trotz geringer Stilschwankungen nicht in Abrede stellen und sie als Erzeugnisse der Vorstufe der wohlbekannten Art Memlings gelten lassen, welch' neuen Malernamen man auch immer für sie vorschlägt.

Sobald wir sicheren Boden gewinnen und Werke Memlings durch äufsere Umstände mit annähernd festen Jahreszahlen verbinden können, steht auch schon der liebenswürdige Schilderer und gefühlswarme Lyriker in aller Reife seiner Kunst vor uns. Die Madonna in Chatsworth um 1468 in Auftrag gegeben, gleicht all' ihren jüngeren Schwestern. Der eintönige Typus unnahbarer Reinheit und schlichter Herzensgüte ist nunmehr festgestellt; die bescheidenen Verehrer und Gespielinnen des göttlichen Kindes ordnen sich endgültig zu symmetrischen Gruppen. Jene feiertägliche Stille herrscht am geweihten Ort, mit dem Blick in lachende waldfrische Fluren.

Mit dem Devotionsstück steht die Porträtkunst in naher Verbindung. Der brünette Männerkopf der Antwerpener Gallerie (Nr. 5), letzthin als Niccolò di Forzore Spinelli bestimmt und um 1467 angesetzt, wird zum Prototyp aller folgenden Bildnisse Memlings in der reinen spitzen Kontourführung, die sich mit der warmen Pracht der Lokalfarben vereinigt, der Präcision, mit der die Augenlider, die Form der geschwungenen Lippen umrissen ist und jedes Detail zeichnerisch umschrieben wird.

Diese ruhige Stetigkeit, die Gleichmäfsigkeit aller Arbeiten macht es unwahrscheinlich, dafs in Memlings Bildungsgang sehr verschiedenartige Richtungen abwechselten; er besafs kein sanguinisches Temperament, das konträren Einflüssen willig nachgibt. Erstaunliche Metamorphosen sind bei ihm nicht zu gewärtigen und so stellen sich von vornherein gewichtige Bedenken dem Versuch entgegen, Hans Memling das Werk eines resoluten in sich gefestigten Anonymus zuzuweisen. Die Ziele, denen Memling entgegengeht, die neue Formgebung, die er mit anschmiegendem Eifer sich von Rogier anzueignen trachtet, kennt der Urheber der Altartafel aus der Kölner Brigittenkirche mit der Verherrlichung Mariae (Kölner Museum Nr. 69) schon aus eigener Anschauung etlicher Originale, vielleicht sogar durch Gesellendienste in irgend einer Malerwerkstatt des Maasthales. Diese Eindrücke eines älteren vlämischen Monumentalstils reichten aber bei ihm nicht so tief, um die Zusammenhänge mit

Digitized by Google

Stephan Lochner zu unterbinden. Im Vergleich zu den minutiösen Tafelbildern Memlings bevorzugt er in seinen Stücken erhebliche Dimensionen. Die Charakteristik beschränkt sich meist auf energische Hauptlinien. Seiner Sache gewiss reiht er in dichten Haufen eckige Gestalten mit unförmigen Schädeln zusammen oder seine Figuren stehen straff und ehrenfest wie Statuen gesondert nebeneinander. In dem Schwarm flinker himmlischer Boten mit Schwalbenflügeln und flatternden Chormänteln kommt er der naiven Freude der Andächtigen am holden Frohsinn entgegen. Seine Landschaften zeichnen sich durch die Unmittelbarkeit der Beobachtung aus. Die Ansicht der Stadt Köln und Umgebung auf der Tafel im Kölner Museum (Nr. 70) ist in allen Einzelheiten anschaulich durchgebildet. Die Färbung ist stets kräftig und hart; gelbe und feuerrothe Gewandstoffe stehen neben schwerem, tiefem Blau und trüben bräunlichen Tönen. Zu einer genauen Bestimmung der Entstehungszeit dieser Gemälde fehlt bisher jeder Anhalt, doch habe ich in einer Studie über den Glorifikationsmeister[9]) nachgewiesen, dafs er in seiner Darstellung der Anbetung der hl. Dreikönige (Aachen, Sammlung Beissel) neben dem Dombild auch der imposanten Komposition Rogiers aus Sta. Columba einzelne Züge entnahm. Vornehmlich der Kopf der hl. Jungfrau, ihre schlanke Hand und das Haupt St. Josephs sind dem Brabanter Werk plump und schwerfällig nachgebildet. Der Tag, an dem diese epochemachende Kunstschöpfung in Köln zum ersten Mal Maler und Kunstfreunde fascinirte, läfst sich leider nicht mehr feststellen; 1456 fanden Verhandlungen statt in Betreff nothwendiger Erweiterungsbauten an Sta. Columba.[10]) Goddert Wasserfafs der jüngere, nach Merlos Annahme der Donator, war 1487 und 1493 Bürgermeister. Aus einer Kapelle der Columbakirche erwarb Melchior Boisserée das Triptychon im Beginn des vorigen Jahrhunderts.[11])

[9]) »Zeitschrift für christliche Kunst« (VII, 1894) Nr. 1.

[10]) Ennen »Geschichte der Stadt Köln« (III, 1869) S. 997/98 mit Bezugnahme auf Schriftstücke im Stadtarchiv.

[11]) J. J. Merlo »Zeitschrift für christliche Kunst«. (II, 18-9) Sp. 75. — Da Wappen und Abzeichen fehlen, ist nicht mehr nachzuweisen, ob der Altarschrein im Auftrag eines Kölner Bürgers entstanden ist. Das Stadtbild im Hintergrunde des Mittelstücks ist als eine Ansicht des flandrischen Ortes Middelburg bezeichnet worden. Entlehnungen einzelner Gestalten aus diesen Kompositionen Rogiers in kölnischen Gemälden deuten auf den dortigen Standort seit Beginn der 60er Jahre. Auch Friedrich Herlin benutzt schon 1462 im Altarschrein des Jacob Fuchshart diese Erfindungen Rogiers. F. Haack »Friedrich Herlin« (Heitz 26).

Nachdem Ludwig Kaemmerer nun vorsichtig die Frage gestellt, ob wir in den Bildern des Glorifikationsmeisters „nicht vielleicht frühe Werke Memlings vor uns haben", erörtert er die Möglichkeit der Betheiligung Memlings an eben jenem Münchener Epiphanienbilde. Er meint der Kopf des Stifters „könnte von Memlings Hand, wie wir sie aus beglaubigten Werken kennen, gemalt sein". Um 1459 vermuthet er den „Deutschen Hans" als erprobten Gehülfen in Rogiers Atelier.

Dr. Franz Bock bezeichnet den Bladelin-Altar in Berlin als „das reifste Werk aus Rogiers Spätzeit". Der Dreikönigen-Altar aus Sa. Columba sei dann „vermuthlich später von Roger entworfen und begonnen, unter Mithülfe von Schülern in seiner Werkstatt ausgeführt". Wegen der „auf die Boisserée zurückzuführenden Restaurationen" sei es „auch kaum möglich zu entscheiden, ob Memling dieser Gehülfe gewesen."[12])

Memling soll demnach mit wahrhaft prophetischem Hellblick schon auf der Wanderschaft in Köln eine Komposition für eigene Arbeiten benutzt haben, die erst späterhin unter seinen Augen und eventueller Beihülfe in Rogiers Werkstatt entstand. Vor allen Dingen jedoch, wenn Memling die spätesie Schöpfung des Rogier van der Weyden bereits auf der Reise nach den Niederlanden in Köln auf einem Altar prangen sah, wann fand er dann noch die Zeit, sich durch dessen langjährige Unterweisung in gemeinsamer Arbeit allmählich heranzubilden und bei ihm die Grundlage zu gewinnen, die für seine Kunstweise vornehmlich bestimmend blieb? —

Der nachhaltige Eindruck des Münchener Epiphanien Altares auf Memling ist garnicht zu leugnen, aber wie anders spiegeln sich diese Kompositionen in seiner subtilen Auffassung als beim Glorifikationsmeister? Wie er aus dem gedrängten Aufbau der Gruppen die Hauptgestalten und Motive übersichtlich herauslöst, den Vorgang in die Sphäre stiller Abgeschiedenheit versetzt und den dramatischen Auftritt zum anheimelnden Idyll umdichtet, dies lehrt vor

[12]) Dr. Franz Bock »Memling-Studien« S. 170.

Digitized by Google

allem das köstliche kleine Triptychon des Peter Floreins von 1479 im Brügger Johannishospital und die frühere „Anbetung des Christkindes" der Prado-Gallerie. Bei allen Weihnachtsdarstellungen Memlings klingt dagegen noch das Vorbild des Bladelin-Altars nach; sein grofses „jüngstes Gericht" in Danzig schliefst sich eng an den Altar in Beaune, eine umfängliche Hauptleistung der Werkstatt Rogiers; Memlings Kruzifixus in Vicenza (Nr. 8) wiederholt in Haltung und Körperformen das ergreifende Bild des Erlösertodes, wie es zuerst der Brabanter Hauptmeister gestaltete.

Beinahe noch mifslicher steht es um den Versuch, das Altarwerk in der neuen katholischen Kirche zu St. Goar als ein Dokument der Verschmelzung verschiedener Stilarten in Memlings frühestem Bildungsgang zu verwerthen. Der Schrein wurde von einem Frankfurter Wohlthäter der Pfarrgemeinde vor einigen Jahrzehnten geschenkt und stand nach unverbürgter Tradition ehedem in Neustadt. Die Gemälde sind, um sich an ihrem neuen Platz recht schmuck auszunehmen, stark restaurirt und durch ein modernes feststehendes Flügelpaar vermehrt worden. Auf die Autorität Ludwig Scheiblers hin hatte auch ich diese Darstellung des Calvarienberges, nebst Petri Schlüsselverleihung, Sebastian neben Katharina und „Ave Maria" an den zugehörigen Flügeln, der Bilderliste des Glorifikationsmeisters einverleibt. Beim ersten Anblick der Originale kann ich aber sogleich zu der Ueberzeugung, dafs diese Arbeiten einer ganz anderen Schulrichtung und Stilperiode angehören. Auch Dr. L. Scheibler sagte mir kürzlich, dafs er einen Irrthum bedauere, der solche Verwirrung hervorrief.

Er stimmt mit mir jetzt darin überein, dafs diese „Kreuzigung" als eine tüchtige freie Nachbildung der mächtigen Komposition im Freiburger Museum aus der Werkstatt des Hausbuchmeisters[13]) hervorging. Von den Flügelbildern, welche derselben Hand zuzutheilen sind, hat das Heiligenpaar und der Erzengel Gabriel noch Manches von den ursprünglichen Vorzügen bewahrt. Da nun hier eine ganze Anzahl Motive den Kupferstichen des Hausbuchmeisters entlehnt sind, so müfsten diese Blätter schon um die Mitte des Jahrhunderts vorgelegen haben, wenn wir der Annahme folgen wollten, der Urheber des Altares in St. Goar hätte sich aus der Lehre des grofsen Unbekannten am Mittelrhein der Nachfolge Stephan Lochners († Herbst 1451) in Köln zugewandt.[14]) Wir wären also gezwungen, die geistreichen reinmalerischen Ergüsse des Urahnen Rembrandts, die tonigen leicht skizzirten Stiche des Amsterdamer Kabinets als frühe Erzeugnisse primitiver Kunstübung hinzunehmen, eine Zumuthung, die wohl jeder Kenner weit von sich abweist. Die älteste Arbeit jenes fruchtbaren Stechers, Malers und Illustrators des Wolfegger Hausbuches, der in Frankfurt oder Mainz thätig war, dürfte höchstens bis zum Jahr 1465 zurückreichen;[15]) eine Entwickelung kann also von ihm nicht zu längst Verstorbenen, zu Meister Stephan oder Rogier van der Weyden hinführen.

Die Gemälde in St. Goar stehen einer Mainzer Serie des Marienlebens (Nr. 429—437) ziemlich nahe, die im Bilde „der Verkündigung" das Datum 1505 trägt. Diese Szenen überraschen durch die Intensität, mit der jeder Hergang erfafst ist. Die beredte Sprache der Mienen und Geberden, der Wirklichkeit abgelauscht, soll uns die Gemüthsart und momentane Seelenerregung aller Personen erschliefsen. Die Charakteristik zeigt jene rücksichtslose Schärfe physignomischer Betrachtung, wie sie

[13]) In der Publikation der internationalen Chalkographischen Gesellschaft (1893/94 Nr. 27) hat Max Lehrs das gesammte Kupferstichwerk des Meisters des Hausbuches (auch der Meister des Amsterdamer Kabinets genannt) edirt. Ueber dessen Gemälde und Handzeichnungen vergl. Max Lehrs im »Jahrbuch der Kgl. Preufs. Kunstsammlungen«. (XX, 1899).

[14]) Dr. Franz Bock a. a. O. S. 138 und S. 140. „Eine einheitliche Entwickelung läfst sich also im Werdegang des Meisters der Glorifikation sehr wohl verfolgen. Vom Ober- oder Mittelrhein stammend, erfuhr er zunächst den Einfluss des Hausbuchmeisters, schloss sich dann in Köln der Schule Stephan Lochners an; in der Anbetung des Kindes und der Anbetung der Könige endlich sehen wir das Eindringen des flandrischen Realismus, eine direkte Entlehnung von Rogers Altar in S. Columban" (sic!). — Auf S. 106 vereinigt Dr. Bock das Rosenkranzbild in Basel (Nr. 74) von 1457 und die Verkündigung in Mainz (datirt 1505) in engerer Gruppe, während er die durchaus gleichartige zusammengehörge Serie des Marienlebens zertrennt. — Das Täfelchen mit drei schwebenden Engeln in Basel (Nr. 76) hat mit der Kölner Malerschule ebensowenig wie der Altar in St. Goar zu schaffen.

[15]) Nach Max Lehrs sind die ersten Stiche des Hausbuchmeisters kurz vor 1467 anzusetzen, „viel weiter zurück auf keinen Fall".

Digitized by Google

den oberdeutschen Künstlern seit dem Vorgang Martin Schongauers eigenthümlich ist.[18])

Die Bemühungen Hans Memlings Bildungsgang bis in die deutschen Heimathjahre zurückzuverfolgen, müssen somit endgültig als gescheitert bezeichnet werden.

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

[18]) Bei diesem Anlafs möchte ich auf ein gröfseres Breitbild bei Herrn Lamberti in Aachen hinweisen, welches derselben Hand wie der Mainzer Gemäldecyklus angehört. Steife ungelenke Figuren sammeln sich um den Leichnam Christi, der vorn unter dem Kreuz starr und entstellt auf einem Bahrtuch ausgestreckt liegt. Maria und Johannes beugen sich knieend zu ihm hernieder und schauen innig in das schmerzenreiche Antlitz, das noch mit dem Dornenkranz gekrönt ist. Besonders fein und anmuthig ist die kummervolle Gestalt der reuigen Magdalena, mit den herabfluthenden blonden Locken. Die übrigen Leidtragenden stehen in dem Anblick versunken etwas befangen nebeneinander. Zu den Seiten kniet das greise Stifterpaar in kleinerem Mafsstab. Goldgrund und goldene Scheibennimben. Die Zeichnung tritt in kräftigen Kontouren besonders hervor, die Gewandung ist hart und knitterig in kleinlichen Faltenbrüchen behandelt. Jedes Detail, besonders die krausen Haare, das Pelzwerk ist strichelnd wiedergegeben. Der Fleischton ist hell und bleich, das Kolorit recht lebhaft, vielfarbig. In der Landschaft ist der orientalische Charakter angedeutet. Die würfelförmigen weifsen Häuser von Jerusalem haben flache Steindächer, die gewaltigen Thorbauten erinnern an das Morgenland, auf einem Kundtempel mit Kuppel und Umgang prangt der Halbmond. Zwei abziehende Henkersknechte tragen Turbane. Wiederum findeu sich einige Uebereinstimmungen mit Stichen des Hausbuchmeisters. Der Ausdruck des Schmerzes und tiefer Ergriffenheit sind häufig ganz ähnlich erfafst, z. B. bei der knieenden Magdalena mit krampfhaft gefalteten Händen auf „der Kreuzigung" L. 15. Der Tempel von Jerusalem ist hier und L. 11 mit dem Gemälde völlig übereinstimmend dargestellt. Das Blatt L. 77 könnte fast als Vorlage zu dem würdevollen bärtigen Haupte des Josephs von Arimathea betrachtet werden. Für die schlanke Bildung des Leichnams Christi ist L. 21 zu vergleichen.

Zur Entwicklung des liturgischen Farbenkanons.

II.

Es kann hiernach nicht wohl bezweifelt werden, dafs der liturgische Farbenkanon erst in der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. entstanden ist. Das allgemeine Schweigen der Liturgiker unter Umständen, unter denen man eine Erörterung über eine etwa bestehende Regel hinsichtlich der Farbe der Mefsgewandung nothwendig erwarten müfste, kann um so weniger anders gedeutet werden, als uns auch sonst von einem ausgebildeten Farbenkanon nichts berichtet wird.

Es ist auffällig, am Ende des XII. Jahrh. scheinbar so ganz auf einmal eine fertige liturgische Farbenreihe vor sich zu sehen. Indessen tritt der Kanon Innocenz' III. und des Cremonenser Bischofs nicht so ganz unvermittelt auf, als es beim ersten Anblick scheint. Eine Reglung der Farbe der liturgischen Gewänder lag im XII. Jahrh. gleichsam in der Luft. Es brauchten sich die Anschauungen nur zu verdichten und der Kanon war gegeben. Man denke z. B. an die Worte des Honorius von Autun, in welchen derselbe die Heiligen mit Blumen vergleicht, an die Angaben des Robertus Paululus und Johannes Beleth über die zu Ostern bezw. zu Ostern und Weihnachten bei den Mefsgewändern gebräuchliche Farbe, an die drei verschiedenen Tücher, die man wohl bei den Oster- und Weihnachtsmetten auf den Altar legte, an die Deutung, welche Bruno von Segni von der Farbe der bischöflichen Tunika und das „Speculum" von derjenigen der päpstlichen Kasel giebt.[19]) Ferner erinnere man sich an die Angaben des 5. Ordo Mabillons und die im XII. Jahrh. weithin, wenn nicht gar allgemein verbreitete Sitte, an Bufstagen sich dunkler Paramente zu bedienen.

Im ambrosianischen Ritus begegnen uns schon um 1130 drei Farben: Weifs, Schwarz und Roth. Sie werden in dem von Beroldus für S. Ambrogio in Mailand zusammengestellten Ordinarium erwähnt.[20]) In der Fastenzeit soll über den Altar und die Kanzel ein schwarzes, in der Charwoche aber ein rothes Tuch ausgebreitet werden. Eine rothe Planeta trägt der Bischof am Charfreitag, wenn er die Pas-

[19]) Vergl. auch Johannes Beleth, »Rationale«, c. 70 (Migne P. l. 202, 77). Als Grund, warum dem Weihnachtsfest das des hl. Stephanus und des hl. Johannes Ev. folge, wird unter anderm dort angegeben: ut omnes suos comites baberet sponsus, qui rubicundus est et candidus.

[20]) Muratori »Antiq. Ital.« IV, 883, 889, 891, 901.

Digitized by Google

sion liest. Der Diakon, welcher am Gründonnerstag die Lektion, die Epistel und das Evangelium zu singen hat, erscheint in eine alba rubea, d. i. in eine rothe Tunika gekleidet.

In Rom trug der Papst in der ersten Hälfte des XII. Jahrh. nach dem 11. Ordo Mabillons am Ostertag und in der Osterwoche beim Gottesdienst eine weifse Planeta.[21]) Der wohl etwas spätere 10. römische Ordo verzeichnet auch für den Gründonnerstag weifse Gewänder.[22]) Für den Charfreitag schreibt derselbe Ordo den ornatus quadragesimalis, also dem alten römischen Brauch gemäfs, wohl Schwarz vor.[23]) Nach dem 12. vom Kardinal Cencius Sabellius zwischen 1192 und 1198 verfafsten Ordo bediente sich der Papst, wenn er am Stephanstage nach S. Stefano ritt, einer weifsen, bei der Messe aber einer rothen Kasel. Für die Messe an Lichtmefs und am Ostertag notirt der Ordo eine weifse Planeta.[24])

Ein Pontificale von Besançon aus dem Beginn des XII. Jahrh. erwähnt planetae purpureae,[25]) ein von Chevalier herausgegebenes Ordinarium von Laon aus dem dritten Viertel desselben läfst den Bischof in einer casula crocei coloris, in gelber Kasel die Charfreitagsceremonien vornehmen.[26])

Natürlich sind das alles nur vereinzelte Daten. Sie beweisen indessen, dafs die Neigung der Zeit auf die Ausbildung einer liturgischen Farbenregel hinausging. Sie lassen es aber auch nicht als sonderlich wahrscheinlich erscheinen, dafs der Farbenkanon, wie man wohl behauptet hat, in Rom entstanden sei und von dort sich nach auswärts verbreitet habe. Derselbe wird sich vielmehr an verschiedenen Orten mehr oder weniger gleichzeitig, wenngleich im Grofsen und Ganzen nach verwandten Anschauungen ausgebildet haben. Das erklärt auch am einfachsten die Abweichungen, die schon zu Innocenz' III. Zeit hinsichtlich einzelner Tage und Zeiten des Kirchenjahres bestanden und bald sich noch weit greller bemerkbar machten.

Man hat Innocenz III. selbst für den Urheber der Farbenordnung angesehen, die er in seiner Schrift über das Mefsopfer mittheilt. Allein ohne Grund. Man braucht nur mit ein wenig Aufmerksamkeit die Ausführungen des Papstes anzusehen, um zu erkennen, dafs er beschreiben will, nicht was er selbst geschaffen, sondern was seiner Zeit Brauch der römischen Kirche war. Es mufs schon vor Innocenz III. die Farbe der gottesdienstlichen Gewänder, sei es durch den Usus oder durch irgend eine besondere Verordnung, eine Reglung erfahren haben. Das deutet zur Genüge der Umstand an, dafs bereits der unter Cölestin III. entstandene 12. Ordo den Papst am Stephanstage bei der Messe eine rothe Kasel tragen läfst.

Dagegen ist unzweifelhaft Innocenz' III. Schrift für die anderwärtige Aufnahme des römischen Farbenkanons von gröfstem Einflufs gewesen. Einen nicht geringen Antheil an der Verbreitung der liturgischen Farbenregel, wie sie in Rom in Brauch war, hat allerdings auch Durandus durch sein weitverbreitetes Rationale und sein Pontificale gehabt.[27])

Den Farbenkanon, wie er zu Rom in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. bestand, gibt aufser Durandus theilweise auch das auf Befehl Gregors X. herausgegebene Caeremoniale romanum,[28]) denjenigen des frühen XIV. Jahrh. der Ordo des Jacobus Gajetanus.[29]) Zu Durandus Zeit war in Rom noch als Nebenfarbe von Grün Gelb gebräuchlich. In dem Farbenkanon des 14. Ordo wird Gelb dagegen nicht mehr erwähnt. Doch ist noch immer, wie auch bei Durandus vermerkt wird, Violett insofern gleichwerthig mit Schwarz, als es „nicht als unpassend" bezeichnet wird, an den Tagen, denen Schwarz zukommt, sich violetter Gewänder zu bedienen.

[21]) n. 45 (Migne P. l. LXXVIII, 1048).

[22]) n. 8 (ibid. 1010).

[23]) n. 13 (ibid. 1013).

[24]) c. 3, 4, 13 (ibid. 1067, 1068, 1078). Für den Charfreitag vermerkt auch der 12. Ordo quadragesimalis indumenta (ibid. 1075).

[25]) Martène »De antiq. eccl. rit.« l. 4, c. 23; (edit. Antuerp. 1764). II, 135. Ein Kodex aus S. Germain-des-Près (XII. Jahrh.) giebt für Charfreitag planetae fuscae an (ibid.). Vergl. auch den »ordo vulgatus« bei Hittorp »De divin. off.« (Paris 1610.) p. 24, 71.

[26]) Chevalier »Ordinaires de l'église cathédrale de Laon«, p. 118. Das Ordinarium ist das Werk des Dekans Lisiardus (1153—68), doch später unzweifelhaft unterpolirt, da p. 58 das Fest des 1170 ermordeten Thomas Becket erwähnt wird.

[27]) l. 3, c. 18; Martène »De antiq. eccl. rit.« l. 1, c. 4, art. 12, ordo 23; (ed. Antuerp. 1764). I, 225.

[28]) n. 18 sqq. (Migne P. l. LXXVIII, 1116 sq.).

[29]) c. 49 sqq. (ibid. 1154 sq.).

Digitized by Google

Uebrigens ist nicht ausgeschlossen, dafs der Farbenkanon wie so manches andere im Ordo des Kardinals Gajetanus ein späterer Zusatz aus dem XV. oder Beginn des XVI. Jahrh. ist. Denn in dem Inventar von St Peter aus dem Jahre 1361 werden noch im Einklang mit der Angabe des Durandus eine Anzahl gelber Paramente aufgeführt.[80]) Doch mag ja auch in Rom Theorie und Praxis sich nicht stets allerwegen gedeckt haben.

In der Farbenregel, die Pius V. dem römischen Missale einfügen liefs, fehlt nicht nur Gelb, sondern sind auch Violett und Schwarz völlig geschieden.

Der älteste unter den bekannt gewordenen aufserrömischen Farbenkanones aus dem Mittelalter findet sich, wenn wir von den kurzen Andeutungen des Sicardus von Cremona absehen, in den Statuten Hugo Pateshulls, Bischofs von Lichfield in England (1239—1241). Derselbe trägt noch deutlich den Charakter des Entwicklungsstadiums an sich und ist eben darum von einem besonderen Interesse. Er kennt erst drei festbestimmte Farben: Weifs, Roth und Schwarz. Für das Weihnachtsfest merkt er an „pretiosiora indumenta". Für die Paramente beim Officium de tempore von Epiphanie bis Septuagesima und von Trinitatissonntag bis Advent, an den Festen der Geburt des hl. Johannes d. T., der Stuhlfeier Petri, der hl. Maria Magdalena, Allerheiligen und eines Bekenners giebt er noch keine Farbe an, sondern begnügt sich mit der allgemeinen Notiz „varii coloris". Der Sakristan soll im einzelnen Fall die Farbe der Gewänder nach seinem Gutdünken bestimmen.

Selbst die Farbenordnung des „Liber consuetudinarius" des Abtes Richard de Ware von Westminster (1258—1283), ist noch nicht in allen ihren Theilen fixirt.[81]) So lautet z. B. die Anweisung für Pfingsten: In die vero et infra octavas Pentecostes erunt indumenta predicta (Kasel, Dalmatik und Tunicella) diebus quibus brudata non sunt, scintillata aut rubea vel etiam crocei aut glauci coloris, also bestickte, funkenfarbige, rothe, gelbe oder blaue Gewänder nach Belieben. Für das Fest des hl. Johannes vor dem lateinischen Thore verzeichnet der „Liber consuetudinarius": capae cantorum ad vesperas albi coloris erunt et capae sacerdotum crocei sive glauci coloris. Für die Bekenner mangeln Angaben. Die englischen Farbenkanones des XIV. Jahrh. erscheinen völlig ausgebildet.

Die Entwicklung der liturgischen Farben in England kann als Beispiel der Ausgestaltung der Farbenordnung überhaupt gelten. Denn wie dort, wird es sich ähnlich auch anderswo verhalten haben. Hiernach haben wir uns die Entstehungsweise des liturgischen Farbenkanons wohl in folgender Weise zu denken. Anfänglich wurden nur die Feste von scharf ausgeprägtem Charakter durch eine ihrer Stimmung entsprechende besondere Farbe ausgezeichnet, und zwar kamen hierbei zunächst nur Weifs, Roth und Schwarz (Dunkel) zur Verwendung. Für die übrigen Tage blieb die Gewandfarbe vorläufig noch unbestimmt. Bald aber hielt man es für passender, auch für sie eine Farbe zu fixiren. Man wählte dazu die Farben, die man als Mittelfarbe zwischen Weifs, Roth und Schwarz ansah, Grün oder Gelb, seltener Blau. Gleichzeitig wurde Violett wegen seines trüben Aussehens dem Schwarz als Nebenfarbe zugesellt, mit dem Unterschied, dafs man es vornehmlich an jenen Bufstagen brauchte, an welchen die Bufsstimmung in gemilderterer Form zum Ausdruck kam. So war der Farbenkanon in seinen Grundzügen fertig.

Unter den Farbenregeln des XVI. Jahrh. ist eine der bemerkenswerthesten und eigenartigsten diejenige der Stiftskirche von Ellwangen, über den der „Liber Ceremoniarum Ecclesiae Elvangensis. Anno Domini 1574, I. Die Mensis Marcii"[82]) Aufschlufs gibt. Es sind darin sieben Kirchenfarben verzeichnet: Weifs, Roth, Grün, Gelb, Violett, Schwarz und Aschgrau.

Der aschgrauen Farbe bediente man sich beim Officium am Aschermittwoch, der schwarzen im Advent, in der Zeit zwischen Septuagesima und Passionssonntag, an allen Vigilien, welche Fasttage waren, mit Ausnahme von Charsamstag und der Vigil vor Pfingsten und Mariä Himmelfahrt, bei den Prophetien am Charsamstag und der Pfingstvigil, den Processionen am Montag, Mittwoch und Frei-

[80]) Müntz e Frothingham »Il Tesoro di S. Pietro«. p. 89.

[81]) Siehe die Sammlung englischer Farbenkanones bei Wikham Legg »History of the eccl. colours«. (London 1882) und Chambers, »Divine Worship in England«. (London 1877).

[82]) »Kirchenschmucke«. Bd. 25. S. 28 ff.

Digitized by Google

tag der Fastenzeit, sowie endlich beim Gottesdienst für die Verstorbenen. Violette Gewänder trug man bei der ersten Vesper von Weihnachten, dem dritten Hochamt am Weihnachtstage, an den in die Oktav des Christfestes einfallenden Sonn- und Ferialtagen und endlich in der Zeit zwischen der Oktav von Epiphanie und Septuagesima.

Gelb war die Farbe für Lätare, das Fest der Beschneidung, Epiphanie, das Fest der hhl. Dreifaltigkeit und den Sonntag innerhalb der Frohnleichnamsoktav.

In grünen Paramenten vollzog sich die Weihe der Osterkerze. Grün galt ferner für die Feste der Bekenner, das Geburtsfest des hl. Johannes d. T. miteingeschlossen, und die Festtage hl. Wittwen und Frauen, die nicht Jungfrauen oder Märtyrinnen waren. Doch war Violett vorgeschrieben für das Fest der hl. Anna und der hl. Elisabeth von Thüringen.

In Roth kleidete man sich bei der zweiten Messe am Weihnachtstage, am Feste des hl. Stephanus und der Unschuldigen Kinder, an den Festen der hl. Apostel und Märtyrer, in der Passionszeit, den Gründonnerstag nicht ausgenommen, an Pfingsten und ungewöhnlicher Weise auch am Feste Mariä Heimsuchung. Für den Charfreitag sind casulae speciales angemerkt. Eine rothe Stola eignete den beiden Kanonikern, welche an diesem Tage bei der Procession zum hl. Grab den mit einer rothen Kasel bekleideten Leichnam Christi trugen.

Die weifse Farbe galt für die ganze Osterzeit, selbst den Markustag und die Bittprocessionen eingerechnet, das Fest Christi Himmelfahrt und Frohnleichnam, die Feste Mariä und der hl. Jungfrauen. Aufserdem bediente man sich ihrer in der ersten Messe des Christfestes, bei der Taufwasserweihe am Charsamstag und der Pfingstvigil, sowie bei der Messe an beiden Tagen.

Für die Sonntage nach Pfingsten fehlt eine Angabe über die Farbe. Wenn aber am Mittwoch und Freitag das Officium dominicale der betreffenden Woche wiederholt wurde, so waren dabei schwarze Paramente zu gebrauchen.

Es ist nicht gerade eine angenehme Sache, auf Farbenkanones aus dem Mittelalter zu fahnden. Es gelingt nur sehr selten, einen solchen zu entdecken, zumal aus dem XIII. und XIV. Jahrh. Verhältnifsmäfsig die meisten mittelalterlichen liturgischen Farbenreihen sind aus englischen Kirchen bekannt geworden. Auch in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. findet sich eine Anweisung über die Farbe der Paramente nur erst vereinzelt in den Missalien. Häufiger wird sie in der zweiten Hälfte desselben, namentlich, seitdem 1570 das offizielle römische Missale erschienen war. Im XVII. Jahrh. begegnet uns ein Farbenkanon fast regelmäfsig in den Mefsbüchern, auch wo das römische Missale nicht recipirt worden war.

Wo eine vom römischen Gebrauch bezüglich der liturgischen Farben abweichende Gewohnheit bestand, wird dieselbe nach Erscheinen des offiziellen römischen Mefsbuches anfänglich vielfach selbst da, wo man den römischen Ritus adoptirte, beibehalten. Allmählich aber passen sich selbst solche Missalien, die nach der Bestimmung Pius V. unverändert hätten fortbestehen können, wie hinsichtlich des sonstigen Ritus, so auch bezüglich der Farben dem römischen Missale an. Doch gab es noch, abgesehen von Mailand, wo der ambrosianische Ritus mit seiner besonderen Farbenregel bis jetzt in Kraft geblieben ist, bis ins XIX. Jahrh. hinein in Frankreich eine Reihe von Diöcesen mit eigenem und eigenthümlichem liturgischen Farbenkanon.

Vergleicht man die Vorschriften über die Farben der Sacralgewandung, wie sie uns seit dem XIII. Jahrh. zu den verschiedenen Zeiten und an den verschiedenen Orten begegnen, so sieht man sich einem äufserst wechselvollen Bilde gegenüber. Woher das?

Das liturgische Recht der Bischöfe hatte bis zum Tridentinum einen ungleich weitern Umfang als jetzt. Rom liefs, ja mufste ihnen in Folge der Umstände in vielen Stücken freie Hand lassen. Es konnte damals unmöglich jene umfassende heilsame Kontrole in Sachen der Liturgie, wie heutzutage ausüben. Daher so manche Eigenthümlichkeiten in den gottesdienstlichen Gebräuchen nicht nur der einzelnen Länder, sondern auch der einzelnen Diöcesen, ja einzelner Kirchen, von denen wir jetzt kaum mehr eine Ahnung haben, und die uns bisweilen höchlichst befremden, wenn wir ihnen in einem alten Ordinarium begegnen. Daher aber auch die Verschiedenheiten bezüglich des kirchlichen Farbenkanons. Ja, da Rom hinsichtlich der Farbe der Paramente am wenigsten gebietend auftrat, und anderer-

Digitized by Google

seits zuletzt jeder Farbe eine verschiedene mystische Bedeutung unterlegt werden kann, musste sich hier erst recht eine üppige Mannigfaltigkeit entwickeln.

Das bunte Farbenspiel in den Farbenordnungen der französischen Missalien des ausgehenden XVII. wie des ganzen XVIII. Jahrh. hatte theils seinen Grund im Festhalten an mittelalterlichem Brauch, theils war es die Folge der gallikanischen Reformbestrebungen am Ausgang des XVII. und im Beginn des XVIII. Jahrh., als manche Bischöfe die gegen Ende des XVI. Jahrh. in sehr vielen Diöcesen eingeführte römische Liturgie wieder abschafften und auf den frühern Ritus zurückgriffen. Natürlich gab man mit dem römischen Missale auch den römischen Farbenkanon preis.

Um einen Einblick in die Mannigfaltigkeit der liturgischen Farbenordnungen zu erhalten, empfiehlt es sich, einen Rundgang durch das Kirchenjahr zu machen und dabei die verschiedene Praxis in Bezug auf die Farbe der Paramente Revue passiren zu lassen.[31]) Ergewährt ein anschauliches Bild des bunten Wechsels, der ehedem in Bezug auf die Farbe der liturgischen Kleidung bestand. Zugleich gibt er einen Einblick in die liturgische Freiheit des Mittelalters mit ihren Licht- und Schattenseiten, ihren anmuthenden, erhebenden Bräuchen und ihren Sonderbarkeiten und Willkürlichkeiten. Wir beginnen mit dem Advent.

Der Advent ist das Nachbild der Jahrtausende, in denen die Menschheit der Ankunft dessen harrte, der sie aus Sündennoth und Verderben retten sollte. Zugleich ist er die Vorbereitung wie auf den Jahrestag der leiblichen Geburt des Gottessohnes so auch auf des letztern geistige Einkehr in die Seele. In beider Beziehung ist der Advent eine Zeit der Trauer und Busse, weshalb denn auch meist beim Adventsgottesdienst Violett oder Schwarz gebraucht wurde. Doch kamen auch weisse Gewänder nicht so gar selten zur Verwendung. So findet sich Weiss für den Advent verzeichnet in dem schon erwähnten Farbenkanon der Westminster-Abtei, in einem Pariser Missale von 1666, einem Missale von Sigüenza in Spanien (1552) und von Auxerre (1738) u. a. Anderswo bediente man sich rother Paramente, so in Salisbury in England (XV. Jahrh.) und Mainz (Missale von 1602). In den Statuten von Wells in England (XIV. Jahrh.) ist für den Advent dunkelblau vorgeschrieben. Ein Franziskanermissale des XV. Jahrh. (Vatic. Capp. 206) vermerkt für die Adventszeit zwar Violett, für den Sonntag Gaudete aber Weiss. Von rosafarbenen Paramenten, wie sie das römische Ceremoniale (l. II, c. 13) für das Hochamt am dritten Adventssonntag vorsieht, findet sich in den mittelalterlichen römischen Ordines noch keine Spur.

An der Weihnachtsvigil war in Rom zu Innocenz' III. Zeit, wie es scheint, Schwarz, seit wenigstens der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. aber Violett gebräuchlich. Der Farbenkanon von Westminster, Durandus (Rationale und Pontificale), das erwähnte Franziskanermissale und das Missale eines Augustinerklosters zu Neapel aus dem Jahre 1506 (Vat. Ottob. 221) vermerken jedoch für dieselbe Weiss, in signum pudoris partus futuri, wie das Franziskanermissale erklärend beifügt. Gelb war in Eichstädt (ca. 1600), Schwarz in Ellwangen und meistens überall da im Gebrauch, wo im Advent schwarze Paramente getragen wurden.

Dem Weihnachtsfest und der Weihnachtszeit eignete fast allenthalben Weiss. In Ellwangen war es, wie wir bereits hörten, merkwürdigerweise Sitte, sich bei der ersten Messe am Feste weisser, bei der zweiten rother, bei der dritten wie auch in der Oktav violetter Gewänder zu bedienen. In Lyon (M[issale] 1771) war für die Messe in gallu cantu Violett, für die zweite Weiss, für die dritte Roth vorgeschrieben. In Mainz (1602) wurde die erste Messe in rothen, die zweite in weissen Gewändern celebrirt. Für die dritte und die Oktav fehlt eine Angabe. Eine dem Mainzer Brauch ähnliche Sitte wird bei Martène »De antiquis ecclesiae ritibus« auch für Corbie und St. Germain-des-Prés zu Paris erwähnt.[32]) Die Statuten von Wells bestimmen: In die natalis Domini omnia alba praeter in secunda missa. Leider geben sie nicht an, welcher Farbe man sich bei der Messe in aurora bediente.

(Fortsetzung folgt.)

Josef Braun. S. J.

[31]) Eine fleissige Sammlung von Farbenordnungen bei Wickham Legg »History of the ecclesiastical colours«; französische bei Malais »Des couleurs liturgiques« (Dieppe 1879).

[32]) Martène »De antiquis monachorum ritibus« l. 2, c. 4, n. 9 u. 18; (ed. Antuerp. 1764) p. 95.

Digitized by Google

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

I.

Mit 4 Abbildungen.

Diese Ausstellung, deren nähere Vorbereitung vor mehr als Jahresfrist begann, deren Eröffnung am 1. Mai stattfand, hat in dieser Zeitschrift bisher noch keine Erwähnung gefunden. Ueber ihre Zwecke und Aussichten wurde während des Stadiums der Vorarbeiten auf Grund der Sitzungsverhandlungen in der Tagespresse berichtet, so dafs unsere Zeitschrift entweder zu einem indiskreten Vorspiel, oder zu einem ungeschickten Nachtritt verurtheilt gewesen wäre. Gleich nach der Eröffnung bemächtigten sich wiederum die Zeitungen des schnellen Ueberblicks, so dafs auch dieser längst vorweggenommen ist, ganz abgesehen davon, dafs er nicht zu den Aufgaben unserer Zeitschrift zu gehören scheint. Sie wird sich nicht mit den allgemeinen Angelegenheiten dieser Ausstellung zu beschäftigen haben, die dem Publikum längst bekannt sind, auch nicht mit der Beschreibung der Einzelobjekte, die im Kataloge geboten wird; dieser informirt im Vorwort über ihre Genesis, Zusammensetzung, Einrichtung, im I. Theil: Nachbildungen, über A. die Abgüsse von Werken der westdeutschen Monumentalplastik, B. die photographischen Aufnahmen westdeutscher Bauwerke, C. die farbigen Kopien rheinischer und westfälischer Wandmalereien, im II. Theil: Originale, über A. Kirchenschätze und öffentlichen Besitz, B. Privatbesitz; und 100 gute Reproduktionen bilden seinen Anhang. — Die Nachbildungen, die nur westdeutschen Denkmälern entnommen sind, bezeichnen den ersten (von Professor Dr. Clemen angeregten) gröfseren Versuch, die drei Hauptgruppen der bildenden Kunst vorzuführen, und verdienen als solcher, wie als der Ausgangspunkt für die ganze kunsthistorische Ausstellung und als der Rahmen für die reiche kunstgewerbliche Auslese die höchste Beachtung; für unsere Besprechung aber dürften sie weniger in Frage kommen. Für uns wird es mehr auf die Originale ankommen, und von ihnen mögen es nicht gerade die hervorragendsten sein, welche uns im Einzelnen zu beschäftigen haben, vielmehr die minder bekannten, aber recht charakteristischen, mögen sie dem öffentlichen oder Privatbesitz angehören, in Westdeutschland oder auch über dessen Grenzen hinaus, selbst im Auslande entstanden sein. Hierbei kann es sich noch nicht um eigentliche zusammenfassende Untersuchungen handeln, denn dafür sind die Detailforschungen noch nicht weit genug gediehen; vorderhand dürfte es genügen, dafs in den bisherigen Bilderkreis neu gewonnene gute Exemplare, oder auch länger bekannte in besserer Wiedergabe eingeführt und daran für die Leser der Zeitschrift brauchbare Bemerkungen geknüpft werden, also auch solche praktischer Art, da bei den in die Zeitschrift aufgenommenen Abbildungen der vorbildliche Werth besonders betont zu werden pflegt.

Aufserdem werden die rein wissenschaftlichen Aufgaben in's Auge zu fassen sein, die den Veranstaltern der Ausstellung als wichtiges Ziel vorschwebten und auch für die Auswahl der Objekte den Weg mitangaben. So manche Frage harrt gerade im Vereinsgebiet der westdeutschen Kunst noch der Lösung, und kaum je ist dazu die Gelegenheit so günstig gewesen, als gerade jetzt. Das Email in seinen verschiedenen Abwandlungen von der verroterie der Franken durch den Zellenschmelz der ottonischen Periode und den Grubenschmelz der Uebergangszeit bis zu seinem künstlerischen Gipfel im Reliefschmelz das ganze Mittelalter, namentlich auch in den Rheinlanden, beherrschend, bedarf noch sehr der Aufklärung im Zusammenhang mit der so produktiv und glanzvoll sich entfaltenden Goldschmiedekunst. Daneben ist die Plastik der Rheinprovinz, Westfalens und der angrenzenden Bezirke trotz ihrer schon im X. Jahrh. einsetzenden, bis in die Frührenaissance sich behauptenden vortrefflichen Leistungen, noch ein fast verschlossenes Buch, von dem ein gutes Stück in der Ausstellung der Deutung harrt. Schon haben dafür die Versuche begonnen, theils von Seiten einzelner Gelehrter, theils durch einen Kreis berufener Forscher (Museumsdirektoren, Universitätsprofessoren, Privatgelehrter), wie er sich auf Einladung des Ausstellungsvorstandes schon am 25., 26. und 27. Mai im Ausstellungslokal vereinigte. Reiche Anregung hat dieser Austausch geboten, auch

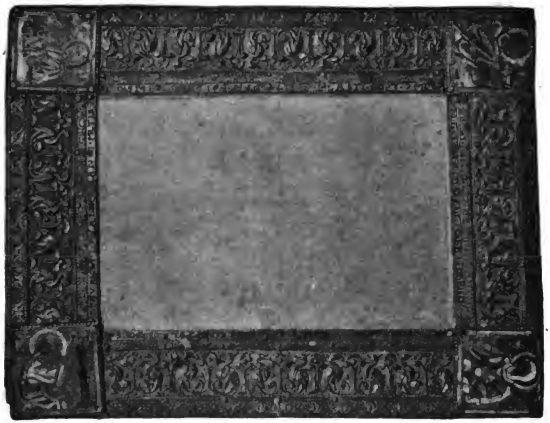
Digitized by Google

a) Blauer Sammetbrokat mit Engeln und Wappen bestickt.

b) Grüner Sammetbrokat mit Engel und Wappen bestickt.

Stoffreliquien der Pfarrkirche zu Blankenheim.

Digitized by Google



Oberseite.

Unterseite.

Romanisches Tragaltärchen im Dommuseum zu Augsburg.

Digitized by Google

mancherlei Verständigung über grundlegende Fragen, die, von der Einzelprüfung noch weiter gefördert, hoffentlich bald zu festen Abgrenzungen und Eingliederungen führen, so dafs die einzelnen Werkstätten und Schulen klar sich scheiden, somit auch die grofsen Schreine wie die kleinen Reliquiare mit Sicherheit auf ihre Ursprungsorte zurückgeführt werden können.

Als kleine Beiträge zu diesen Fragen, zugleich als verwendbare Vorbilder mögen die folgenden Abbildungen erscheinen, denen ein kurzer Text noch bestimmtere Fassung geben soll:

1. Stoffreliquien der kath. Pfarrkirche zu Blankenheim in der Eifel.

Die von dem Grafen Johann von Manderscheid-Blankenheim 1505 erbaute einschiffige Pfarrkirche beherbergt als aus der benachbarten Burgkapelle stammende Kostbarkeiten (die spätgothische Silberbüste des hl. Georg mit Helm), und fünf bestickte Sammettüchlein mit Stoffreliquien, welche jetzt zum ersten Mal ihr Versteck verlassen haben und in vier Zeilen des Katalogs (No. 299—303) beschrieben sind. Diese Tüchlein je 60 bis 70 *cm* breit, 50—60 *cm* hoch, bestehen in blauem, grünem, rothem Sammetbrokat und in braunem und gelbem Sammetstoff, dessen Mitte die weifslichen Leinenreliquien aufgenäht sind, von gestickten Engel- oder Priesterfiguren gehalten. Auf den vier Ecken sind oben die gestickte Helmzier, unten die Wappenschildchen befestigt, welche auf Gerhard VIII. (1438—1460) von Loen-Heinsberg-Blankenheim und seine Gemahlin Margaretha von Moers (Heirath 1435, † 1453), also auf die Mitte des XV. Jahrh. hinweisen. Durch diese geschickte Vertheilung und Anordnung, durch die vorzügliche Zeichnung und delikate Ausführung, endlich durch die harmonische Farbenstimmung, die, dank der unvergleichlichen Erhaltung, den Tüchlein den Reiz der ursprünglichen Frische bewahrt hat, erlangen sie eine ganz besondere Bedeutung. Der auf **a**, einem blauen Sammetbrokat, aus den Wolken herabschauende Engel überschattet mit seinen weit ausgebreiteten Flügeln die Reliquie, welche an ihren Schmalseiten von zwei mit dem Pluviale bekleideten knieenden Engeln gehalten wird. — Auf **b**, einem grünen Brokat, fafst ein in Tunika und Chormantel gehüllter Engel, dessen Flügel zu einer Art von Baldachin sich aneinanderschliefsen, die in einem Rubberstoff bestehende Reliquie, unter der die Minuskelschrift *de funere sti gordiani*.

Auf dem hier noch nicht abgebildeten rothen Tüchlein hält ein mit Albe, Stola und Pluviale geschmückter Priester, zu dessen Häupten das goldgestickte Spruchband *de sudario gloriose virginis marie*, die Reliquie, welche von zwei knieenden weihrauchfafsschwingenden Geistlichen in Diakonentracht verehrt wird. — Das braune und rothe Sammettüchlein zeigt je eine von zwei fliegenden Engeln getragene Stoffreliquie.

Bei allen diesen Figuren sind die naturalistisch behandelten grisaillfarbigen Köpfe und Hände im Plattstich, die Untergewänder im Gobelinstich, die Flügel im Federchenstich, die Mäntel im Lasurstich äufserst sorgsam und harmonisch ausgeführt, Leistungen ersten Ranges und von hoher vorbildlicher Bedeutung.

2. Tragaltärchen im Dommuseum zu Augsburg.

Dasselbe (No. 212 des Katalogs) stammt (gemäfs Dr. Andreas Schmid: »Der christliche Altar und sein Schmuck«, Regensburg 1871, wo es abgebildet und beschrieben ist), aus der St. Sebastianuskapelle zu Oettingen, ist $33^1/_2$ *cm* hoch, $26^1/_2$ *cm* breit, $3^1/_2$ *cm* dick, und besteht auf der oberen Seite aus einem Kalkstein, der mit einer gestanzten Borte von vergoldetem Kupfer und mit eingestochenen romanischen Majuskelnamen eingefafst ist, auf der Schmalseite mit der ebenso eingravirten gothischen Minuskelinschrift der zweiten Konsekration von 1371. Die Ecken sind mit den Grubenschmelzbrustbildern von Abel, Melchisedech, der Wittwe von Sarepta und Moses verziert. Ein gestanzter Ornamentfries läuft rings umher und die Unterseite zeigt in Schmelzfirnifs eine reiche, ikonographisch sehr merkwürdige Darstellung romanischen Stils: der Kruzifixus zwischen Kirche und Synagoge in der Mitte, die Kardinaltugenden in den Zwickeln, als Einfassung eine Rankenborte, auf der Ecke die kräftig gravirten hochgothischen (1371) Evangelistensymbole. Der Stil der Figuren und Ornamente, der mittelbraune Ton des émail brun, die Farbenskala des bunten Emails weisen auf die Maasgegend hin, wo ähnliche Arbeiten aus dem Anfang des XIII. Jahrh. häufig sich finden.

Schnütgen.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

ABHANDLUNGEN: Hans Memlings Jugendentwicklung. Mit Lichtdruck (Tafel III). Von E. FIRMENICH-RICHARTZ 97

Zur Entwicklung des liturgischen Farbenkanons. II. Von J. BRAUN 111

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. I. 1. Bestickte Sammettüchlein mit Stoffreliquien zu Blankenheim, 2. Tragaltärchen im Dommuseum zu Augsburg. (Mit 4 Abbildungen.) Von SCHNÜTGEN 121

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Juli 1902

Digitized by Google

SEP 3 1902

FA26.2

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN

XV. JAHRG. — HEFT 5.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1902.

Digitized by Google

DEC 5 1902
LIBRARY
Divinity School

Vereinigung

zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands“ wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst“ konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von KOTTENBURG.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MUNSTER), Vorsitzender.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. BOCH (METTLACH).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Dr. DÜSTERWALD Pfarrer an St. Martin (KÖLN).
Professor WILH. EFFMANN (KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WIEN).
Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Königl. Baurath F. C. HEIMANN (KÖLN).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, VAN VLEUTEN, ALDENKIRCHEN und SCHNÜTGEN den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Digitized by Google

Abhandlungen.

Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes.

(Mit vier Abbildungen.)

Einleitung.

Als das Chor des Kölner Domes am 27. September 1322 durch den Erzbischof und Kurfürst Heinrich von Virneburg feierlich eingeweiht wurde, erstrahlte dasselbe bereits in herrlichster Pracht. Ein verklärtes Licht ergofs sich aus der Höhe durch die eben erst hergestellten, annoch vorhandenen Glasfenster in die harmonisch gegliederten Räume des Heiligthums. In lieblichem Gefunkel leuchtete im Mittelfenster Christus der Gottessohn, thronend auf dem Schoofse seiner Mutter, der Jungfrau aus Davids Stamm, angebetet von den Erstberufenen aus der Heidenwelt, den hh. drei Königen, den Schutzheiligen des Domes, die hier ihre letzte Ruhestätte gefunden. Ringsum in den Seitenfenstern schliefsen sich an Juda's Könige, als Ahnherren Christi. Unterhalb der Fenster in den Zwickeln der Bogen waren auf Goldgrund grofse, paarweise sich entgegenschwebende Engelbilder gemalt, von denen zwanzig auf Handorgeln, Zithern und anderen Instrumenten musizirten, während die zehn Engel in den Zwickeln um die Chorrundung beim Hochaltar die zum h. Opfer dienenden liturgischen Geräthe trugen und Rauchfässer schwenkten.

Wie schön gezeichnet und tiefdurchdacht die an ihre Stelle getretene, von Steinle im Jahre 1843 al fresco gemalte Darstellung des Engelreiches auch sein mag, die alten Bilder, die ihnen zum Opfer gefallen sind, waren nach dem Dafürhalten der Kunstkenner, die beide Bilderreihen gesehen, wirkungsvoller und fügten sich besser in die gewaltige Architektur.

Ueber dem Chorgestühl, das heute noch unerreicht dasteht in der Kunstfertigkeit der Ausführung sowohl wie in der übersprudelnden Fülle der zur Darstellung gebrachten Vorstellungen idealen Fluges wie heiterer Laune, sittlichen Ernstes und muthwilliger Satire, der Heilsmittel der Kirche und, nicht etwa ihrer Vorbilder, sondern ihres Widerspiels aus dem alten Bunde, über diesem Meisterwerk der Schnitzerei erhebt sich zu beiden Seiten des Chores ein in seiner Art einzig dastehendes Kunstwerk der Malerei, die nur von Wenigen gekannten Wandgemälde der Chorbrüstungen. Sie stammen aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. und sind auf die mit einer feinen, kaum bemerkbaren Kreideschicht überzogenen Wände aus Drachenfelserstein aufgetragen. Nur ganz besondern Umständen verdanken sie es, dafs sie sich durch die wechselvollen Geschicke von sechs Jahrhunderten bis auf unsere Tage hinübergerettet haben. Im XVI. Jahrh. bereits war die Werthschätzung dieser hervorragenden Werke der Kölner Malerschule geschwunden. Erzbischof Johann Gebhard von Mansfeld (1558 bis 1562) liefs die beiden ersten Bilderreihen verdecken durch die wider dieselben angebrachten Denkmäler seiner Vorgänger Adolf von Schauenburg (1547—1556) und Anton von Schauenburg (1557—1558), welche in der Mitte des Hochchores, dort wo jetzt der Eingang zum Grabgewölbe der Erzbischöfe sich befindet, bestattet waren. Im Jahre 1687 wurden die noch sichtbar gebliebenen Bilder durch vom Kardinal Karl von Fürstenberg dem Dome geschenkte Gobelins verhüllt, und so entgingen sie der Tünchwuth, die seit Ende des XVII. Jahrh. im Dom wirthschaftete.

Bei der Wiederinstandsetzung des inneren Chores im Jahre 1842 wurden die Wandgemälde gleichsam neu entdeckt. Die Grabdenkmäler und die Gobelins wurden entfernt. König Friedrich Wilhelm IV. von Preufsen, von dem Funde in Kenntnifs gesetzt, gab dem Maler G. Osterwald den Auftrag, die Wandgemälde zu kopiren. Und dieser hat denn auch in zwölf Blatt Oelpausen die vier ersten der sechs Bilderreihen nach fast zweijähriger Arbeit sorgfältig kopirt. Diese Kopien befinden sich in der Kupferstich-Sammlung der Königlichen Museen zu Berlin, welche sie

Digitized by Google

dem Prof. Dr. Clemen für sein grofses Werk über die rheinisch-westfälischen Wandmalereien überlassen hat, mit dessen dankenswerthem Einverständnifs sie bereits hier in kleineren Abbildungen erscheinen.

Die beiden letzten der Vierung zunächstliegenden Bilderreihen, von denen die eine fast bis zur Unkenntlichkeit verdorben ist, die andere beinahe ganz übertüncht war, haben damals keine Beachtung gefunden.

Da man in verständnifsvoller Würdigung der Schwierigkeit der Aufgabe es nicht wagte, die Gemälde wiederherzustellen, so wurden Stickereien mit Bildern, die das Apostolische Glaubensbekenntnifs, die sieben Sakramente und das h. Mefsopfer zum Vorwurf haben, im Architekturstil der Wandgemälde angefertigt, um so die Chorwände zu schmücken und gleichzeitig die Malereien vor weiterem Verfall möglichst zu schützen.

So sind diese beredten Zeugen des Kunstsinnes unserer Vorfahren dem jetzt lebenden Geschlechte unbekannt geblieben. Aufser einer kurzen Notiz im Domführer von Theodor Helmken[1]) hat die neuere Zeit keine Literatur über sie aufzuweisen. Im Domblatt des Jahres 1846[2]) hat Ernst Weyden eine allseitige Beschreibung derselben versucht. Allein dieselbe erstreckt sich einerseits nur auf die vier ersten Bilderreihen, andererseits ist die Anordnung verkehrt aufgefafst, mehrere Bilder sind unrichtig gedeutet, die Entzifferung der Inschriften ist gänzlich verfehlt. Eine Ergänzung des Fehlenden hat Weyden nicht gewagt, das Vorhandene durchgängig falsch gelesen. Beispielsweise schreibt er indigna statt indiga, temperavit statt temptavit, Episcopos statt Christicolas (Xpicolas), mediolanum statt ambrosianum, notantur statt vocantur, orino statt cirino, optat für operantur u. s. w. „Die leoninischen Verse" schreibt er „sind leider meist so verstümmelt, dafs es unmöglich ist, dieselben zu ergänzen, und ich nur die Stellen geben kann, welche mit einiger Gewifsheit zu lesen und zu entziffern waren, ohne behaupten zu wollen, dafs ich überall richtig gelesen habe."

Eine kurze Beschreibung der Wandgemälde namentlich nach der stark vernachlässigsten ikonographischen Seite hin dürfte daher nicht überflüssig sein. Auch ist die unmöglich scheinende Entzifferung der aus leoninischen Versen bestehenden Legenden möglich gewesen, und die betreffenden Versuche sollen hier mitgetheilt werden.

Die einzelnen Gruppenbilder sind reich komponirt, und wenn auch die Absichtlichkeit, die Gesichter immer ganz zu zeigen, noch eine gewisse Aengstlichkeit im Zeichnen verräth, an eigentliche Perspektive nicht zu denken ist, da alle Personen und Gegenstände nach dem Hintergrunde zu immer in gröfserm Mafsstabe aufwärtsgehend behandelt sind, Verkürzungen noch an die Kindheit der Kunst erinnern, so herrscht doch, wie Weyden sagt, in der Farbenwahl ein gewisses natürliches Gefühl für Luft- oder Farben-Perspektive. Denn während das in der reinsten und reichsten Gothik ausgeführte Mafswerk, welches den Bildern die architektonische Umrahmung gibt, in den drei Grundfarben Roth, Gelb und Blau gemalt ist in Uebereinstimmung mit den Grundtönen der Glasgemälde des Chores, sind die Figuren selbst in gebrochenen Farben behandelt, wodurch sie natürlich zurücktreten müssen. Dabei ist die höchste natürliche Anmuth, seelenvolle Innigkeit und ein übernatürlicher Liebreiz in den einzelnen Köpfen und Figuren in einer Weise zum Ausdruck gebracht, wie wir es sonst bei Malereien dieser Periode kaum finden. Die Gewandungen sind im Faltenwurf grofsartig und natürlich, die Stoffe einfach. Der einzige Zierrath besteht in einem goldenen Saume, der an allen Gewändern angebracht ist. An die alte byzantinische Kunstweise erinnern die Beischriften und Ueberschriften, welche neben oder über den Hauptpersonen der einzelnen Gruppen zur Kennzeichnung angebracht sind.

Die unter den Gruppen angebrachten zweizeiligen Legenden zeigen kunstvolle Initialen, vor welchen ebenso wie zum Schlufs der Verszeilen niedliche Gruppen und Figürchen in Miniaturmalerei angebracht sind. Sie sind in Gold mit kräftig schwarzen Konturen ausgeführt; Gesichter und Hände dagegen fein kolorirt. Die Lebhaftigkeit der Bewegungen, die Mannigfaltigkeit der Darstellungen, die Richtigkeit und Sicherheit der Zeichnung, die Feinheit der Ausführung machen diese Miniaturen zu dem Vollkommensten, was die da-

[1]) »Der Dom zu Köln« von Franz Theod. Helmken, 4. Aufl. (Köln 1899) S. 127—130.

[2]) »Kölner Domblatt« 1846, Nr. 12, 13, 15, 16, 19.

Digitized by Google

malige Zeit in dieser Hinsicht hervorgebracht hat. Die Initialen hingegen tragen noch das Gepräge des romanischen Stiles. Jede der sechs Bilderreihen ist 5,65 *m* lang, mit dem Figurensockel 2,84 *m* hoch und durch die Pfeiler einer gemalten Architektur-Konstruktion in sieben Arkaden getheilt.

Der Sockel besteht in einem durchgehenden 0,774 *m* hohen Unterbau aus gemalten Spitzbogennischen, deren es unter jeder Bilderreihe 23 gibt. Auf der Südseite sind unter der ersten Bilderreihe in den Nischen Kaiserfiguren dargestellt im Kaisermantel mit goldener Bügelkrone, Scepter und Reichsapfel, und zwar ganz verschieden in Ausdruck und Stellung. Es sollen dies wohl die Römischen Kaiser deutscher Nation sein, für die damals die Zahl 23 zutreffend war. Unter den folgenden Bilderreihen derselben Südseite sind Königsgestalten angebracht, ähnlich gemalt wie die Kaiser; jedoch tragen sie keinen Reichsapfel. Es sind dies wohl die Könige und Fürsten Deutschlands. Auf der Nordseite indefs sehen wir in diesen Nischen zunächst 57 Bischofsfiguren in vollem Ornat mit Kasel, Pallium, Stab und Mitra. Es sind dies ohne Zweifel die Bischöfe und Erzbischöfe des Kölner Stuhles, deren man bis zu Wilhelm von Gennep einschliefslich († 1362) nach Ausweis der alten Bischofskataloge 57 zählte. Alsdann folgen zwei Fürstengestalten ohne Stab und Mitra, wahrscheinlich Johann Graf von Virneburg, der die päpstliche Bestätigung für Köln nicht erhielt, später aber Bischof von Münster wurde (alibi cinxit honore caput, sagt von ihm Gelenius), und Adolf II. von Altena, der elf Monate lang den Kölner Stuhl inne hatte ohne geweiht zu sein, und 1364 abdankte, um zu heirathen, damit seine Familie nicht aussterbe (pro mitra coniunx, sagt Gelenius mit Bezug auf ihn). Diesen beiden Nichtbischöfen schliefsen sich dann wieder drei Bischofsfiguren an, von denen die mittlere durch das auf der Kasel angebrachte Wappen als Erzbischof Hermann von Hessen († 1508) gekennzeichnet ist. Der schöne frische Porträtkopf ist offenbar später gemalt als die übrigen Bilder.

Die Farben des Hintergrundes der in den Nischen gemalten Figuren sind abwechselnd mit bunten Mosaikmustern roth, blau und roth. Die Figuren selbst sind flott und gewandt gezeichnet, sehr sorgfältig ausgeführt, lebendig in Haltung und Ausdruck.

Ueber dem Sockel ist die Reihe der Hauptbilder angebracht ebenfalls in architektonischer Umrahmung, die auf Goldgrund gemalt, in scharfen Umrissen gezeichnet und äufserst zierlich gestaltet ist. In dieser Umrahmung wechselt immer ein aus drei Spitzgiebeln und einem in der Grundform sechseckigen Thurmbau bestehender Baldachin mit einem einfachen, das ganze Feld überspannenden Spitzbogen, der zu einem schreinartigen Dachaufsatz überleitet. Auf der Südseite beginnt die Reihe mit dem von dem sechseckigen Thurm bekrönten Architekturgebilde, auf der Nordseite mit dem vom Dachbau überragten einfachen Spitzbogen.

Wo die Bilderreihen an die Säulen des Domchores anstofsen, ist eine schmale Arkade mit durchbrochenem Giebelfelde und Thürmchen angebracht. Die Ornamente der Architektur sind reich und zierlich, aber einfach und ernst, wie die Frühgothik sie pflegte.

Der Hintergrund der Hauptbilder ist abwechselnd in blauer und braunrother Farbe gehalten und aufs reichste mit unsäglichem Fleifse staffirt. Der blaue Grund ist durch Goldlinien in schrägliegende Vierecke getheilt, in welchen Laubverzierungen mit niedlichen Figürchen wechseln; der braunrothe Grund hingegen zeigt Larven, phantastische Gestalten und Laubornament.

Ueber den Giebeln der Architekturgebilde läuft ein braunrother Hintergrund durch, der reich mit flottgezeichneten, phantastisch gestalteten, und vielfach muthwillige Laune verrathenden Figuren damascirt ist. Diese Figuren sind mit der Feder in markigen Strichen schwarz gezeichnet und hellroth aufgesetzt, um sich von dem dunklern Grunde zu heben.

Was die Aufeinanderfolge der einzelnen Bilderreihen betrifft, so herrscht strenge liturgische Rangordnung. Um dieselbe zu verstehen, darf nicht vergessen werden, dafs, wie im alten Dome, so auch anfänglich im jetzigen Dome am Hochaltare die Feier der h. Messe an der Rückseite der Altarmensa gehalten wurde, sodafs der Bischof mit dem Gesichte dem Volke zugewandt war. Aus diesem Grunde war der Altartisch ohne allen Aufbau. Dafs die bezeichnete Art der Mefsfeier auch im jetzigen Dome geraume Zeit hindurch in Uebung gewesen, ist unwiderleglich bekundet durch die vor einigen Jahren, als der in italienischer Art gehaltene, marmorene Ueberbau und Um-

Digitized by Google

bau des Hochaltars entfernt wurde, zu Tage getretenen Vertiefungen im Sandsteinbelag hinter dem Hochaltar, die nur von den Füfsen des Celebranten und seiner beiden Ministranten bewirkt sein konnten. Diese ausgeschlissenen Sandsteine mufsten dem neuen Belag weichen. Die Südseite und nicht die Nordseite ist daher die ursprüngliche Evangelienseite und folglich die vornehmere Seite des Domes. Dafs dem so sei, geht hervor aus der Rangordnung in der Aufstellung der Heiligenbilder an den Säulen des Domchores. An der Südseite steht an erster Stelle das Bild des Heilandes, ihm gegenüber an der Nordseite das Bild der Gottesmutter; an zweiter Stelle auf der Südseite der Apostelfürst Petrus, ihm gegenüber auf der Nordseite der Apostel Johannes u. s. w. Denselben Grundsatz sehen wir angewandt bei den Marmorfigürchen, welche die Wände der Altarmensa zieren. An der Vorderwand ist in der Mitte die Krönung Maria's angebracht. Christus sitzt nach der Südseite hin, Maria zu seiner Rechten nach Norden. In der Nische neben Christus nach Süden hin steht Petrus; auf der Nordseite neben Maria der Apostel Johannes. In den Bildschnitzereien des Chorgestühls herrscht derselbe Plan. In der Bekrönung des ersten Wangenstückes auf der Südseite ist die Taufe dargestellt, auf der Nordseite hingegen entspricht ihr die Darstellung des Bufssakramentes. Im Kapellenkranze befindet sich in der an die Axkapelle nach Süden sich anschliefsenden ersten Kapelle das Grab der h. Irmgardis, in der entsprechenden Kapelle der Nordseite hingegen das Grab des Erzbischofs Konrad von Hochsteden, welcher den Grundstein des Domes gelegt. Aus dem gleichen Grunde hat auch die Kanzel bis heute noch ihren Standort an der Südseite als der ursprünglichen Evangelienseite, und die ungleich reichere architektonische Ausgestaltung der Südseite des Domes ist wohl auf denselben Grund zurückzuführen. Deshalb sehen wir in den Wandgemälden auf der Südseite in der ersten Bilderreihe das Leben der Gottesmutter, der ersten Schutzpatronin des Erzbisthums, dargestellt, ihr gegenüber auf der Nordseite Darstellungen aus dem Leben des h. Petrus, des Patrones der Domkirche. Die zweite Bilderreihe auf der Südseite enthält Darstellungen aus dem Leben und der Legende der hh. drei Könige, die Mitpatrone der Domkirche, ihrer Grabeskirche, sind. Die Verehrung dieser Patrone war eine sehr lebendige in den früheren Jahrhunderten und erstrekte sich auf das ganze Erzbisthum. So enthält das alte Kölner Brevier [8]) die Anordnung, dafs an den freien Tagen das Jahr hindurch die Tagzeiten von den Patronen zu halten seien und zwar an den Dienstagen von den hh. drei Königen (de tribus regibus), an den Donnerstagen vom h. Petrus (de sancto Petro) und an den Samstagen von unserer lieben Frau (de domina nostra).

Die zweite und dritte Bilderreihe auf der Nordseite enthalten Darstellungen aus der Legende des h. Papstes Silvester, von dessen Haupt ein beträchtlicher Theil im Dome aufbewahrt und hoch verehrt wurde. Die h. Irmgardis, Gräfin von Zütphen, Schwester des Abtes Hermann von Sanct Pantaleon in Köln (1082—1121), soll nach der Ueberlieferung die Reliquie von Rom überbracht haben. In der grofsen Prozession, welche in der dritten Woche nach Ostern stattfand, wurde sie mitgeführt. Die dritte Bilderreihe auf der Südseite, welche am meisten beschädigt ist, enthält Darstellungen, die sich auf die mailändischen Märtyrer Felix und Nabor, deren Gebeine mit denen der hh. drei Könige im Jahre 1164 durch Reinold von Dassel in den Dom kamen, sowie auf den h. Gregorius von Spoleto, dessen Reliquien der h. Erzbischof Bruno, Bruder Kaiser Otto des Grofsen, dem Dome geschenkt hatte, beziehen.

Zu beachten sind auch die sinnigen Beziehungen zwischen den Sockelfiguren und den Hauptbildern. Ueber den Kaiserfiguren ist angebracht die Bilderreihe aus dem Leben Maria's, die da ist die Mutter des Kaisers aller Könige, wie Bertold von Regensburg sagt; über den Königsgestalten thront die Bilderreihe aus der Legende der hh. drei Könige, und unter den Bilderreihen aus dem Leben des h. Petrus und des h. Silvester läuft her die Reihe der Kölner Kirchenfürsten, deren erster, Maternus, nach der Legende ein Jünger Petri war.

Die Vorwürfe der Hauptbilder sind, insoweit sie nicht biblischer Art sind, den Legenden

[8]) Breviarium Coloniense (secundum sacrosancte ecclesie Coloniensis maioris consuetudinem) Colonie apud Godefridum Hitorpium 1521, fol. 84 v.

Digitized by Google

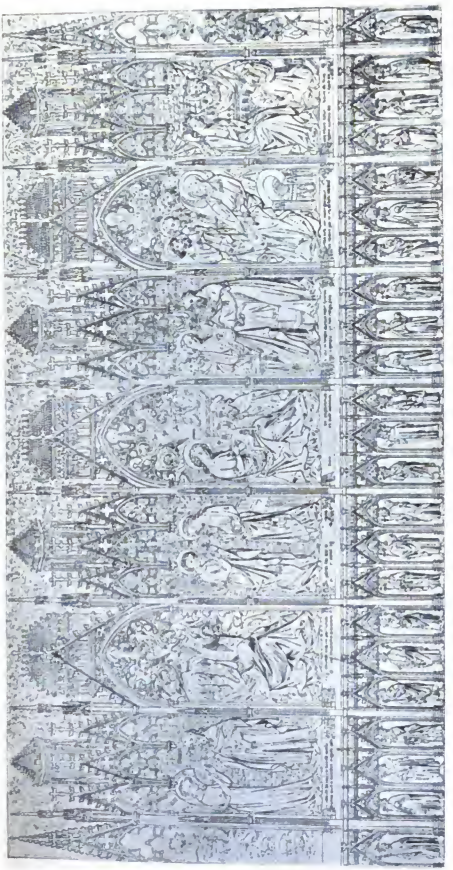


Abb. 1. Aus dem Leben unserer lieben Frau.

Digitized by Google

des alten Kölner Breviers entnommen, wie im Einzelnen noch nachgewiesen werden wird.

Gehen wir nunmehr zur Beschreibung der einzelnen Bilder über.

I. Aus dem Leben unserer lieben Frau.

Die Bilderreihe aus dem Leben unserer lieben Frau sowie die aus der Legende der hh. drei Könige sind mit sichtbarer Vorliebe behandelt. Des Meisters Hand scheint hier gewaltet zu haben. Ein liebeseliger Glaube ist hier in den Formen lebendig geworden.

Eine Kopie dieser Bilderreihe befindet sich in den Glasfenstern der Sakramentskapelle des Domes. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wurde sie nach Zeichnungen Ramboux von P. Grafs ausgeführt.

1. Ein Engel verkündet Joachim die Geburt einer Tochter.

In der schmalen Nebenarkade sehen wir an einem Bergabhange weidende Schäfchen. Im Hauptbilde ist ein bärtiger Mann dargestellt mit der Ueberschrift *ioachim.* Vor ihm steht eine schlanke Engelsgestalt in langem, weifsen Gewande; sein Haupt umstrahlt der einfache Heiligenschein. Man sieht an Geberde und Haltung, dafs er dem Joachim etwas mittheilt, der offenbar von der Botschaft überrascht ist. Die Rechte hebt Joachim fragend empor, die Linke stützt er auf einen Krückstock.

Die Legende ist ziemlich erhalten. Die noch vorhandenen Buchstaben sind im Folgenden überall in Fettschrift wiedergegeben, die Ergänzung in kleinerer einfacher Schrift. Eine sinngetreue metrische Uebersetzung habe ich mir beizufügen erlaubt.

Nuntius iste dei ioachim tulit esse necesse
Ex anna quod ei nasceatur virgula iesse.

Kunde erhielt Joachim, es sei gekommen die Zeit,
Dafs aus Anna's Schoofse entspriefse Isai's Maid.

2. Die Geburt Mariens.

Auf einem Sessel mit hohem Rücken sitzt eine Frau. Ueber ihr steht geschrieben *anna.* Sie hält in den Armen ein Kindlein, eingewickelt in weifses Linnen, das über Kreuz mit blauen Bändern umwunden ist. Ueber dem Kinde steht *maria.* Das Köpfchen Maria's ist mit dem Heiligenschein umgeben. Zu Anna's Füfsen sitzt eine schlummernde Wärterin. In der Höhe schweben fünf weifsgekleidete Engel mit blau auslaufenden Flügeln. Der untere rechts vom Beschauer spielt Cymbal, der links Geige. Die drei anderen scheinen zu singen. Die Legende ist in den Glasfenstern der Sakramentskapelle folgendermafsen wiedergegeben:

Virtutum speculum parit anna cito pariturum
Lumen praesidium salvatoremque futurum.

Die Ergänzung der fehlenden Worte ist jedoch unrichtig. Die noch vorhandenen Buchstaben sind nämlich nicht berücksichtigt. In der ersten Zeile ist die Initiale *C* deutlich zu lesen. Die beiden ersten Worte sind zweifelsohne *Candens lilium* im Anklang an eine damals volksthümliche Sequenz zu Ehren Mariens, die anhub mit den Worten: *Ave rosa generosa, salve candens lilium.*[4]) Die Bezeichnung des Kindes als blendend weifser Lilie pafst auch besser zu dem Bilde, in welchem das Kind in weifser Hülle dargestellt ist. Die Legende ist meines Erachtens in folgender Weise zu lesen:

Candens lilium parit anna cito pariturum
Fulgorem editurum salvatoremque futurum.

Rein wie die Lilie ist jene, die Anna zur Welt hat geboren,
Die vom Heiland der Welt als Mutter wurde erkoren.

Mit den Worten der zweiten Zeile *Fulgorem editurum* ist Mariens Sohn als Lichtbringer bezeichnet. Er war ja „das Licht, welches erleuchtet jeglichen Menschen, der da kommt in diese Welt."[5])

3. Die Verkündigung.

Die h. Jungfrau, über deren mit dem Nimbus umstrahlten Haupte der Name *maria* geschrieben ist, steht im blauen Gewande mit rosenfarbigem Mantel vor einem Betstuhle, von dem sie sich eben erhoben zu haben scheint. In der Linken hält sie ein Buch und den aufgeschürzten Mantel, die erhobene Rechte bringt ihre Ueberraschung zum Ausdruck. Mild jungfräulich, kindlich unschuldig ist der Gesichtsausdruck Maria's. Ihr blondes Haar wallt, frei von der Stirn gestrichen, über den Rücken. Holdselig und ehrerbietig steht vor ihr der Erzengel Gabriel in sprechender Haltung. Er trägt ein rothes Gewand und einen grünen, blau ausgeschlagenen Mantel, hat hellbraunes, krauses Haar; sein Haupt ist vom Heiligenschein umgeben.

[4]) Petri de Dacia vita Christinae Stumbelensis, edidit Johannes Paulson. (Gotoburgi 1896) fasc. 2, pag 200.

[5]) Joh. 1, 9.

Digitized by Google

Die sehr verstümmelte Legende ist auf den Glasfenstern der Sakramentskapelle unbegreiflicher Weise folgendermafsen wiedergegeben:

Hic Gabriel dat ave flos et sine labe maria
Area et conclave ex quo patris alta sophia.

Ich lese dieselbe wie folgt:

Vix gabriel das ave in aurem virginis pie
Xpi corpus suave formatur in sinu marie.

So wie Gabriels Gruſs der Jungfrau Ohr hat vernommen,
Hat auch in ihrem Schoofse des Vaters Wort Fleisch angenommen.

Xpi ist die lateinische Skription für das griechische $\bar{X}PI$ = Christi.

4. Die Geburt des Heilandes.

Die h. Jungfrau, vom Heiligenschein umgeben und mit der Ueberschrift *maria*, sitzt auf einem Sessel mit hohem Rücken. Ihr Mantel ist im reichsten Faltenwurf so drapirt, dafs er den Schoofs der Jungfrau und die Seite des Sessels ganz bedeckt. Das unbekleidete göttliche Kind, mit dem Kreuznimbus umstrahlt und überschrieben *ihs* (*IHΣ* = Jesus), sitzt auf dem Schoofse seiner Mutter, welche es mit der Linken umfafst und mit der rechten Hand sein ausgestrecktes rechtes Aermchen hält. Vor ihr kniet Joseph, mit der Hand auf das Kind deutend. Im Hintergrunde sehen wir eine Krippe, überragt von den Köpfen eines Ochsen und eines Esels. In der Höhe, von Wolken umgeben, schweben vier singende Engel in weifsen Kleidern. Die Legende ist fast ganz zerstört. Als Kuriosum sei die in den mehrfach erwähnten Glasfenstern versuchte Ergänzung mitgetheilt, in welcher das Jesuskind als „wohlklingend" gefeiert wird, und *pax* als Accusativ auftritt:

Pax terrae rorat promissus evangeliorum
Quem David norat celebravit laude sonorum.

Meine Lösung lautet wie folgt:

Pax terre cantat concentus angelicorum.
Quem decantaverat david carmen laude sonorum.

„Friede auf Erden", so sangen vom Himmel die Engel hernieder,
Wie vorher ihn besungen Davids begeisterte Lieder.

David ist als Genitiv zu *carmen* aufzufassen. Dieser Eigenname gilt in der Vulgata als undeklinirbar. Es heifst z. B. Ps. 131, 1 *Memento Domine David et omnis mansuetudinis eius.*

5. Jesu Darstellung im Tempel.

Von Joseph, der ein Henkelkörbchen in der Rechten trägt, gefolgt tritt Maria, das nackte Jesukind auf den Armen tragend, vor Simeon, der mit seinen von einem gelben, roth und blau gesäumten Velum bedeckten Händen dasselbe ehrerbietig und freudig in Empfang zu nehmen bereit steht. Das Velum ist von der Art, wie es in früherer Zeit den Priestern über die Vorderarme geworfen wurde, wenn sie das heiligste Sakrament tragen mufsten. In einzelnen Kirchen Belgiens, die früher zur Kölner Kirchenprovinz gehörten, war diese Art des Velums statt des jetzt üblichen Schultervelums, noch bis in die neueste Zeit in Gebrauch. — Neben Simeon steht ein mit einem Tuche gedeckter Altartisch. Die Namen *ihs, maria, ioseph, symeon* stehen über den Figuren. Maria's Haupt ist vom einfachen Heiligenschein, das Haupt des Jesukindes vom Kreuznimbus umgeben. Ein hernieder schwebender Engel schickt sich an, dem Kinde eine Krone auf's Haupt zu setzen. Die Legende lautet wie folgt:

Hic facit in templo puerum mater symeoni
Legis in exemplo legis non indiga poni.

Darzustellen das Kind dem Simeon eilet die Reine,
Dafs dem Gesetze des Herrn nicht unfolgsam sie erscheine.

6. Mariä Heimgang.

Die Gottesmutter, liegend auf einem Ruhebette, ist soeben entschlafen. Jesus, am Kreuznimbus erkennbar, hat ihre Seele in Gestalt eines weifsgekleideten und mit einem Nimbus umgebenen kleinen Mädchens, welches die Hände faltet, auf seine Linke genommen, während er die segnende Rechte emporhebt. Zehn Apostel — Thomas fehlte — umstehen den Heiland an Maria's Sterbelager. Petrus im Vordergrunde neben dem Heilande, der bartlose Johannes zu Häupten der Gottesmutter. Die Apostel haben nur insoweit einen Nimbus, als dadurch die Gesichter der hinter ihnen Stehenden nicht verdeckt werden. Maria's Haupt, von weifser Kopfhülle und dem Heiligenscheine umgeben, ruht auf einem rothen Kissen, die Hände sind ihr in den Schoofs gesunken. Vorne, neben ihrem Sterbebette, steht ein eigenthümlicher halbkreisförmiger, in gothischem Stile gehaltener Sitz mit niedriger ringsumlaufender Lehne, wie ein ähnlicher aus etwas späterer Zeit in der Stiftskirche zu Kalkar erhalten ist.[6]

[6]) Abgebildet in »Die Kunstdenkmale des Kreises Kleve« von Paul Clemen, S. 77.

Digitized by Google

Die sehr gut erhaltene und sehr schöne Legende ist dadurch bemerkenswerth, dafs sie die leibliche Aufnahme Maria's in den Himmel betont, wie dies auch in der damals in der Kölner Kirche üblichen Festoration[7]) zum 15. August geschah.

Der Wortlaut ist folgender:

Mortali vita vito mater spoliatur
Non tamen hoc fit ita, quin sursum tota feratur.
Sieh' wie die Mutter des Lebens der Sterblichkeit wird nun entkleidet,
Doch geschieht dies so, dafs mit dem Leib auch zum Himmel sie steiget.

7. Krönung Mariens.

Auf einem gothischen Thronsitze sehen wir rechts vom Beschauer den Heiland mit einer Krone auf dem vom Kreuznimbus umstrahlten Haupte. Ueber ihm steht geschrieben *IHC XPC* (Jesus Christus). Seine Linke hält das Scepter und ruht auf einem in seinem Schoofse liegenden geöffneten Buche. Zu seiner Rechten, ihm zugewandt sitzt die h. Jungfrau mit gefalteten Händen. Ihr Haupt ist vom Nimbus umgeben. Ueber ihr steht geschrieben *Sta maria*. Sie erhält aus der Rechten ihres Sohnes eine goldene Krone auf's Haupt. Den Hintergrund bis zur Höhe der Figuren bildet ein roth-, gold- und grüngestreifter Teppich. Unter dem Bilde steht die Legende:

Aurea celicole datur summe tibi stema
Triplicis aureole dos nupta poli dyadema.
Gold'nes Geschmeide dich zieret, o himmlische Braut auf dem Throne,
Dreifacher Kranz dich umstrahlet zum unvergänglichen Lohne.

Unter dem schmalen Seitenbogen sind vier musizirende Engel übereinander angebracht.

Köln. Arnold Steffens.

[7]) — Dieselbe lautet: Veneranda nobis Domine huius diei festivitas opem conferat sempiternam, in qua sancta dei genitrix mortem subiit temporalem, nec tamen mortis nexibus deprimi potuit, que filium tuum Dominum nostrum de se genuit incarnatum. Qui tecum.

Zur Entwicklung des liturgischen Farbenkanons.

III.

Welches der Grund war, die Messen am Weihnachtsfeste alle oder theilweise in verschiedenen Farben zu feiern, ist nicht klar. Die Sitte dürfte mit dem von Johannes Beleth,[83]) von Sicardus von Cremona,[84]) und Durandus[85]) erwähnten Brauch, bei den Weihnachtsmetten drei Tücher, ein schwarzes, weifsliches und rothes auf den Altar zu legen und bei jeder Nokturn eines zu entfernen, einige Verwandtschaft haben und aus ähnlichen Anschauungen hervorgegangen sein, wie sie in Bezug auf jenen von den genannten Liturgikern entwickelt wird. Das schwarze Tuch sollte die Zeit vor dem Gesetz, das weifsliche die Zeit des Gesetzes, das rothe die Zeit der Gnade sinnbilden. Vielleicht aber auch, dafs die weifse Farbe der Mensch gewordenen Gottheit oder seine ewige Geburt, die rothe seine hl. Menschheit, bezw. seine zeitliche Geburt, Violett aber das Wort des Apostels: „Er hat sich (Phil. 2, 8) versinnbilden sollte.

Am Feste der Beschneidung des Herrn bediente man sich entweder weifser oder rother Paramente, jener, um Christi unendliche Reinheit und Gottheit anzudeuten, dieser um an seine erste Blutvergiefsung zu erinnern. Beides war gleich gebräuchlich. Die der einen wie der andern Sitte zu Grunde liegende Auffassung suchten in eigenartiger Weise die Statuten von Wells dadurch gerecht zu werden, dafs von den funktionirenden Geistlichen die einen in Roth, die andern in Weifs auftraten. Das Mainzer Missale von 1602 verzeichnet für das Fest der Beschneidung Blau.[86])

[83]) »Rationale« c. 69 (Migne, P. l. CCII, 75).

[84]) »Mitrale« l. 6, c. 15 (Migne, P. l. CCXIII, 844).

[85]) »Rationale« l. 6, c. 18, n. 8. Vergl. Marlène »De antiq. eccl. ritibus« l. 4, c. 12; (ed. Antuerp. 1764) III, 89.

[86]) Die Angabe des 18. Ordo (n. 18): In aliis vero festis sequentibus (sc. festum Innocentium), sive festum confessorum sive virginum, utitur colore albo, rubeo in Dominicis a Nativitate usque ad Octavam Epiphaniae; si facit de Dominica non de aliquo festo utitur colore albo, ist ersichtlich fehlerhaft. Nach albo ist wohl zu ergänzen vel und dürfte der Sinn des Passus sein: Fällt auf einen Sonntag zwischen Weihnachten und der Octav von Epiphanie kein Fest, so ist Weifs zu nehmen. Fällt hingegen das Fest eines Bekenners oder einer Jungfrau, Martyrin oder Nicht-

Digitized by Google

Dem Feste Epiphanie und seiner Oktav eignete wie Weihnachten vornehmlich weifs; indefs wurden auch wohl rothe Gewänder gebraucht, so zu Toledo (M. 1550), Lichfield (XIII. Jahrh.), Clermont in der Auvergne,[37]) Gelb war die Farbe für Epiphanie zu Ellwangen und Toulouse, Violett zu Soissons (M. 1745). Zu Lisieux brauchte man Paramente von rother Farbe oder von Goldstoff.[38]) Eigenartig ist Grün in Le Mans (M. 1655).

In der Zeit von Epiphanie bis Septuagesima begegnet uns Weifs, Roth, Gelb, Violett und Grün. Weifs treffen wir an zu Paris (M. 1666) Sens (M. 1715), Auxerre (M. 1738), Bourges (M. 1741), Toledo (M. 1550), Roth zu Lyon (M. 1771), Salisbury (XIV. und XV. Jahrh.), Wells (XIV. Jahrh.), Mainz (M. 1602), Gelb zu Palenzia in Spanien (M. 1568; Bibl. Barber, B, X, 1), Violett zu Ellwangen und Le Mans (M. 1655). Am verbreitetsten war, wohl infolge des Einflusses des römischen Kanons, Grün. Wir finden es z. B. zu Soissons (M. 1745), Sicilien (M. 1568), Mailand (M. 1795), in dem Augustinermissale von Neapel (1506; Vatic. Ottob. 221), dem Minoritenmissale (XV. Jahrh. Vatic. Capp. 206), einem Caeremoniale episcoporum (XV. Jahrh., Vatic. Reg. 280), zu Eichstädt (M. 1600), Exeter (Ordinale von 1337), London, St. Paul (Pontifikale des Bischof Clifford, 1406—1426), in einem Predigermissale aus dem Beginn des XVI. Jahrh. (Bischöfl. Museum zu Haarlem), Köln (M. 1626), Trier (M. 1608) u. a. Wo man sich einer andern Farbe als Grün bediente, lag die Ursache davon meist darin, dafs man die Farbe der Weihnachtsoktav bis Septuagesima beibehielt. Das Gelb zu Palenzia erklärt sich wohl durch den Umstand, das Gelb Nebenfarbe von Grün war. Hie und da behielt man die Weihnachtsfarbe bis Lichtmefs bei und ging erst dann zu einer andern Farbe über. So will es z. B. das Pariser Missale von 1685; so war es auch in Rouen Gebrauch.[39]) Dort trat Roth, hier Grün an die Stelle von Weifs.

Von Septuagesima bis zur Fastenzeit herrschte die violette Farbe vor. Roth scheint im XIII. und XIV. Jahrh. namentlich in England in Brauch gewesen zu sein, später kommt es auch anderswo vor, so zu Mainz (M. 1602) und Paris (M. 1666). Schwarz merke ich beispielsweise an für Köln (M. 1626), sowie für Ellwangen und Gubbio (M. XIV. bis XV. Jahrh., Vatic. lat. 4743).

In der Fastenzeit bediente man sich, wie schon früher bemerkt wurde, zu Rom im Beginn des XIII. Jahrh. noch schwarzer, nicht lange nachher aber violetter Paramente. Aufserhalb Roms war theils nach römischem Vorbild Violett, theils Schwarz gebräuchlich und zwar nicht blos im Mittelalter, sondern bis wenigstens in das XVII. Jahrh. hinein. In Köln mufs nach Ausweis des Inventars von St. Brigiden aus dem Jahre 1508, welches eine Anzahl weifser Paramente ausdrücklich als Fastengewänder bezeichnet, Weifs um das beginnende XVI. Jahrh. die Farbe für die Fastenzeit gewesen sein.[40]) Dafs Köln aber damit in jener Zeit nicht allein stand, erhellt aus der Ascherwittwochspredigt des Osnabrücker Augustiners Gottschalk Holen (ca. 1490), worin es heifst: In hoc sciendum, quod casula quadragesimalis est alba et habet rubeam crucem.[41]) Das Mainzer Missale verzeichnete für die Fasten Blau. Es scheint dasselbe ein Ersatz für Violett sein zu sollen, welches in der Mainzer Farbenordnung auffälligerweise nicht erwähnt wird. In französischen Diöcesen bediente man sich seit etwa dem XVI. Jahrh. während der Fastenzeit vielenorts aschfarbiger Gewänder und zwar noch bis tief in die neueste Zeit hinein, so zu Paris (M. 1685), Bourges (M. 1741), Poitiers (M. 1767), Lyon (M. 1771), Fréjus (M. 1786), Pamiers (M. 1845), Meaux (M. 1845), Autun (M. 1845) u. a. Solche kamen indessen auch anderswo vor, so zu Toledo (M. 1550) und Ellwangen.

War für die Zeit von Septuagesima bis zu den Fasten eine andere Farbe im Gebrauch, wie in der Fastenzeit, so folgte der Aschermittwoch regelmäfsig der Farbe der letztern. Eine Ausnahme hiervon scheint man fast nur zu Paris am Ende des XVII. Jahrh. gemacht

---

martyrin, auf einen solchen, so ist Weifs oder Roth je nach der Qualität des Festes zu wählen.

[37]) Guyet »Heortologia (Urbini 1728)«. III, 28, 9.

[38]) Malais »Des couleurs liturgiques«. p. 10.

[39]) Wickham Legg l. c. p. 17, 19.

[40]) Ditges »Eine Kölner Gerkammer im XVI. Jahrh. in Annalen des hist. Vereins«. Bd. XLV, S. 120: Seven wisser vastengeger mit sees stoelen, 5 manipuln. Vunf vasten wiss g (eger) mit alven, stoelen etc. Das Kölner Missale von 1626 schreibt schwarz für die Werktage der Fastenzeit vor, an den Sonntagen bediente man sich violetter Paramente.

[41]) »Kirchenschmuck«, Bd. 9, S. 58.

Digitized by Google

zu haben, wo man die Fastenzeit erst mit dem Sonntag nach Aschermittwoch begann.[42])

An verschiedenen Orten waren schwarze Paramente nur an den Werktagen der Fastenzeit in Gebrauch, indem man sich an den Sonntagen violetter bediente, so zu Köln (M. 1626), Sens u. a. Man wollte dadurch den Sonntag vor den Werktagen aus- und kennzeichnen und die feierlichere und gehobenere Sonntagsstimmung auch in der Farbe der liturgischen Gewandung einigermafsen zum Ausdruck bringen.

Für den Sonntag Laetare merkt das mehrfach genannte Franziskanermissale des XV. Jahrh. gerade wie für den Sonntag Gaudete Weifs an, in signum laetitiae et victoriae, wie es sagt. Auch zu Palenzia (M. 1568) und Sigüenza (M. 1572) bediente man sich an Laetare weifser Paramente, während man zu Burgo de Osma rothe, zu Ellwangen gelbe, und zu Lyon grüne trug. Bezüglich der rosafarbenen Gewänder, welche das Ceremoniale der Bischöfe, wenn möglich, an diesem Tage beim Amte getragen wissen will, gilt, was in Betreff derselben beim Sonntag Gaudete gesagt wurde.

Während der Passionszeit hielt man zu Rom an der Farbe der Fastenzeit fest. In vielen aufserrömischen Diöcesen hatte dieselbe jedoch eine besondere liturgische Farbe. In Spanien scheint für sie Schwarz bevorzugt gewesen zu sein. Wir finden es in der Passionszeit z. B. zu Toledo (M. 1550), zu Sigüenza (M. 1552), zu Burgo de Osma (M. 1561) und zu Palenzia (M. 1568) in Gebrauch. Auch ein Missale von Monte Cassino aus dem Jahre 1515 gibt für die beiden letzten Wochen vor Ostern Schwarz an. In Frankreich begegnet uns dasselbe zu Cahors (M. 1760), Luçon (M. 1828), Toulouse (M. 1832), Autun (M. 1845), Pamiers (M. 1845) und Albi (M. 1848). Es scheint dort jedoch der Gebrauch schwarzer Paramente in der Passionszeit durchweg sehr jungen Datums zu sein.

Am verbreitetsten war Roth. Wir finden es ebensowohl in englischen (Wells, Westminster, Salisbury, Exeter, London) und deutschen (Köln, Mainz, Eichstädt, Trier, Salzburg), wie in französischen Kirchen. Charakteristisch war es namentlich in Frankreich. Es begegnet uns dort nicht nur im XVI., XVII. und XVII. Jahrh. häufig, wie zu Rheims (M. 1553), Laon (Belotte, Ritus eccl. Laud. 1662), Le Mans (M. 1665), Besançon (Cérémoniel 1707), Sens (M. 1715), Auxerre (M. 1738), Bourges (M. 1741) u. a. Es hebt schon der 13. Ordo in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. ausdrücklich hervor, dafs man sich im Gegensatz zum römischen Brauch in der gallikanischen Kirche rother Paramente bediene.[43])

Am Palmsonntag hatten die Gewänder bei der Messe die Farbe der Paramente der Passionszeit. Anders verhielt es sich dagegen vielenorts bei der Palmweihe und der Palmprozession. Hier war, wie schon Durandus hervorhebt, Weifs sehr verbreitet.[44]) Eine Ausnahme ist es, wenn in Eichstädt für diese Ceremonien Gelb vorgeschrieben war. Häufiger war dagegen Grün bei denselben in Gebrauch, wohl wegen der Palmzweige, mit denen die Juden dem in Jerusalem einziehenden Heiland entgegenkamen, so zu Laon, Toledo, Sevilla (M. 1507 und 1534) und Vienne.[45]) In Mailand trägt man bei der Palmprozession violette Paramente, während man sich bei der Messe rother bedient; ein Missale von Luçon von 1828 schreibt für die Messe am Palmsonntag Violett für die Palmprozession aber Roth vor. In Cahors war nach dem Missale von 1760 bei ersterer Schwarz, bei der Palmweihe und Palmprozession Violett gebräuchlich.

Am Gründonnerstag war es im Gegensatz zur römischen Gepflogenheit, welche Weifs verlangte, vielfach Sitte, sich rother Paramente zu bedienen. So in deutschen, englischen wie französischen Diöcesen. Verschiedene Missalien vermerken, es sollten weifse Gewänder nur gebraucht werden, falls in der Messe die Weihe der hl. Oele statt habe, andernfalls aber rothe, z. B. die Missalien von Toledo (M. 1550) Burgo de Osma (M. 1561), Palenzia (M. 1568) Lyon (M. 1771). Aehnlich bemerkt das Ordinale des Bischofs Grandisson von Exeter in

[42]) De Moleon (Lebrun-Desmarettes) »Ier liturg«. p. 247.

[43]) n. 21 (Migne, P. L. LXXVIII, 1117).

[44]) »Rationale«, l. q., c. 18, n. 9.

[45]) De Moleon »Ier liturg.« p. 37.

Statt Si papa hac die Palmarum celebraret, portare debet paramenta violacea vel viridia coloris sine perlis im 14. Ordo c. 82 (Migne, P. L. LXXVIII, 1204) mufs es wohl, wie der 15. Ordo c. 65 (Migne l. c. 1301) schreibt, heifsen, paramenta violacea vel indii coloris. Das dunkle Indigoblau wurde auch sonst als Ersatz für Violett betrachtet. Bei der Messe am Palmsonntag grüne Gewänder tragen, pafst durchaus nicht zum Geist des römischen Farbenkanons.

Digitized by Google

England (ca. 1337): Secundum quosdam in cena Domini, si Episcopus non celebrat, vestimentis rubeis est utendum, d. i., wenn keine Oelweihe stattfindet. Es ist beachtenswert, wie schon in dem ältesten römischen Ordo angeordnet ist, es sollten die Ampullen mit dem zu weihenden Oele in ein weifses seidenes Tuch eingehüllt sein.[46]) Von demselben Brauch berichtet uns im Beginn des IX. Jahrh. auch Amalarius von Metz.[47])

In Eichstädt bediente man sich am Gründonnerstag um den Beginn des XVII. Jahrh. grüner Gewänder, vielleicht, um durch dieselben dem Namen des Tages gerecht zu werden. Dasselbe geschah nach Martène im Kloster des hl. Martin zu Lyon.[48]) In Mainz trug der Diakon, welcher das Evangelium bei der Fufswaschung sang, eine grüne Dalmatik, während dortselbst im Uebrigen am Gründonnerstag rothe Paramente gebraucht wurden.

Am Charfreitag bediente man sich nach dem Beispiel der römischen Kirche vielfach schwarzer Paramente. Doch waren rothe an diesem Tage kaum minder beliebt, namentlich auch in Deutschland. Wir finden solche am Charfreitag z. B. in Passau (M. 1522), Salzburg (M. 1507), Würzburg (Rituale von 1564), Mainz, Köln, Trier, Eichstädt. Selten begegnet uns Violett, wie zu Lyon (M. 1771), ganz vereinzelt Gelb (Laon, Belotte, Ritus eccl. Laudun. 1662).[49]) Zu Vienne trugen bei der adoratio crucis der praecentor und cantor, welche das Ecce lignum anhuben, grüne Chorkappen, wohl im Hinblick auf den neues geistliches Leben sprossenden Kreuzesbaum.[50])

Am Charsamstag pflegte die Messe, weil im Grunde Ostergottesdienst, wie im römischen Ritus meist in weifser Farbe gehalten zu werden. In Le Mans bediente man sich bei ihr rother,[51]) in Mainz blauer, in Eichstadt gelber, in Soissons (M. 1745) grüner Paramente. Mannigfaltig war der Brauch bezüglich der Farbe der Gewänder bei den der Messe vorausgehenden Segnungen und sonstigen Ceremonien, der Feuerweihe, der Kerzenweihe, der Lesung der Prophetien, der Segnung des Taufwassers und die Absingung der Litanei. Hier war für alles das Weifs vorgeschrieben (Lyon M. 1771, Sevilla M. 1507, Burgo de Osma M. 1561), dort galt der römische Brauch. In Salisbury wurde die Feuerweihe in rothen Paramenten vorgenommen. Die Litanei wurde entweder von einem Priester in rother Kappa oder von drei Geistlichen gesungen, von denen der mittlere eine weifse, die beiden andern eine rothe Kappa trugen. Zu Mainz war für die Feuerweihe Roth, die Kerzenweihe Grün, die Taufwasserweihe Roth vorgeschrieben, zu Monte Cassino (M. 1550) für die Feuer- und Kerzensegnung Weifs, die übrigen Ceremonien Violett oder Blau. Zu Paris war Violett nur während der Lesung der Prophezien in Gebrauch. Alles übrige hatte in Weifs statt.

Am Ostertage wie in der Osterwoche wurden nach uralter Sitte überall weifse Paramente gebraucht. Es sind äufserst seltene Ausnahmen, wenn das Kalendarium von Wells und der Liber Consuetudinarius von Westminster für dieselben Roth, das Missale von Soissons von 1745 aber Grün vorschreibt.

Der Osterzeit eignete ebenfalls fast allgemein weifs. In Salisbury waren sogar an allen in dieselbe einfallenden Festen, ausgenommen allein Kreuzerfindung, weifse Gewänder in Gebrauch. Grün treffen wir in der Osterzeit aufser zu Soissons zu Köln (M. 1626), Mailand (M. 1795) und Rheims (M. 1688), Roth zu Westminster und Wells an.

Am Himmelfahrtsfeste und in dessen Oktav war wie an Ostern fast ausnahmlos Weifs gebräuchlich. Auch Köln, Mailand, Wells und Westminster folgten der allgemeinen Praxis. Eine Ausnahme machte mit seinem Grün Rheims und wohl auch Soissons.

Eine seltene Einmüthigkeit herrschte bezüglich der Farbe des Pfingstfestes. Der Liber Consuetudinarius von Westminster läfst zwar an diesem Tage auch Gelb und Blau zu, doch schliefst er Roth so wenig aus, dafs er es vielmehr vor den beiden genannten Farben anführt.

Bunt, recht bunt sah es dagegen wieder am Trinitatissonntag aus. Hier trug man weifse, da gelbe, hier blaue, da violette, hier grüne,

[46]) n. 2 (Migne, P. l. LXXVIII, 938).

[47]) »De eccl. off.« l. 1, c. 12 (Migne, P. l. CV, 1017).

[48]) »De antiq. eccl. ritibus«. l. 4, c. 22 (ed. Antuerp 1764). III, 126.

[49]) Vergl. auch schon das früher erwähnte »Ordinarium des Lisiardus«.

[50]) Martène »De antiq. eccl. ritibus«. l. 4, c. 23 (ed. Antuerp 1764). III, 139.

[51]) De Moleon »Ier liturg.« p. 222.

Digitized by Google

da rothe Paramente. So begegnet uns Violett zu Soissons (M. 1745), Blau zu Toledo (M. 1550) und Mainz (M. 1602), Grün zu Exeter (ca. 1337), Gelb zu Ellwangen (M. 1574), Roth zu Paris (M. 1685), Le Mans (M. 1655), Sigüenza (M. 1552), Eichstädt (M. 1600) u. a., Weifs zu Palenzia (M. 1568), Mailand (M. 1795), in Sicilien (1568), Lyon (M. 1771) u. a.

Am Frohnleichnamsfest war die liturgische Kleidung vorherrschend von weifser, häufig jedoch, zumal in Frankreich, auch von rother Farbe. Das Grün in Eichstädt und in Clermont[51]) ist eine vereinzelte Erscheinung. Ein interessanter Brauch bestand zu Exeter. Nach dem Ordinale Grandissons sollte nämlich der Priester am Frohnleichnamstag bei der Messe in Weifs, der ihm assistirende Geistliche in Roth gekleidet sein. Ferner sollte der Diakon in rother Dalmatik, der Subdiakon aber in weifser Tunicella ministriren. Es sollte dadurch das unter den Gestalten von Brod und Wein eingesetzte hhl. Sakrament, sowie Christi Leib und Blut symbolisirt werden: Propter similitudinem panis et vini et corporis et sanguinis Jesu Christi et qui candidus est et rubicundus.

Vom Dreifaltigkeitssonntag bis zum Advent verlangte die römische Sitte im Officium de tempore Grün. In andern Kirchen war dagegen, soweit man nicht der römischen Sitte folgte, bald Roth oder Violett, bald Blau oder Gelb in Gebrauch, also wiederum mit Ausnahme von Weifs und Schwarz alle Farben. Violette Paramente waren z. B. üblich zu Le Mans (M. 1665), blaue zu Toledo (M. 1550), gelbe zu Palenzia (M. 1568) und Eichstädt. Sehr gebräuchlich war Roth. Ich nenne z. B. Wells (XIV. Jahrh.), Westminster (XIII. Jahrh.), Salisbury (XIV. und XV. Jahrh.), Paris (M. 1685), Lyon (M. 1771), Toulouse (M. 1832), Coutances (Cérémoniel 1825), Le Puy (M. 1783), Mainz (M. 1602). In Mainz bediente man sich der rothen Farbe bis zum dritten Sonntag im Oktober, dem Kirchweihfest der Kathedrale, und vertauschte sie dann bis zum Advent mit Grün.

An den Muttergottesfesten kamen mit verschwindenden Ausnahmen in allen Kirchen weifse Paramente zur Verwendung. Blaue trug man zu Eichstädt an den Festen Mariä Lichtmefs und Mariä Opferung, sowie bei der Samstagsmesse de Beata von Pfingsten bis zum Advent, rothe zu Ellwangen am Feste Mariä Heimsuchung.

Den Engelfesten eignete vorherschend, doch nicht ausschliefslich Weifs. Aufser Roth (Mainz M. 1602, Le Mans M. 1665 u. a.) war namentlich auch Gelb an denselben in Gebrauch (Le Puy M. 1783, Fréjus M. 1786, Poitiers M. 1767, Autun M. 1845 u. a.). Das Kalendarium von Wells verzeichnet für das Fest des hl. Michael Blau und Weifs.

Am Allerheiligenfest trug man, wie schon Innocenz III. und Durandus angeben, bald weifse, bald rothe, bald mehrfarbige Gewänder, letztere, um durch die verschiedenen Farben die Tugenden der Heiligen zu versinnbilden. Bunte Gewänder begegnen uns z. B. in Toledo (M. 1550), Burgo de Osma (M. 1561), Sigüenza (M. 1552) und Mainz (M. 1602). Auch war es wohl dem Belieben des Priesters überlassen, was für Paramente er gebrauchen wolle. So sagt z. B. Grandissons Ordinale: In festo omnium sanctorum . . . omnibus coloribus indifferenter, ita tamen, quod candidum et rubeum praeponantur, ad libitum est utendum. Anderswo überliefs man dem Priester wenigstens, zwischen Weifs und Roth zu wählen. Das mehrfach erwähnte Franziskanermissale (Vatic. Capponi 206) aus dem XV. Jahrh. will, dafs Allerheiligen der Priester Weifs, der Diakon Roth und der Subdiakon Grün oder Gelb trage, offenbar um so alle Stände der Heiligen zu symbolisiren.

Am Feste des hl. Johannes Bapt. waren mit Rücksicht auf dessen Heiligung im Mutterschofse vorzugsweise weifse Gewänder im Brauch, grüner bediente man sich zu Mainz, Le Mans, Toledo u. a., violetter zu Soissons (M. 1745) und Bourges (M. 1741), doch hier nur in der Kathedrale, blauer zu Wells.

Das Fest der Enthauptung des Heiligen wurde wie ein Martyrfest behandelt. Violette Paramente schreiben für diesen Tag vor das Ordinale Grandissons von Exeter und das Pontifikale des Bischofs Clifford von London. Als Grund führen dieselben an: quia ad limbum descendit. Der Martertod führte den Vorläufer Christi noch nicht sogleich in den Himmel.

(Schlufs folgt.)

Joseph Braun, S. J.

[51]) Guyet »Heortologia« III, 29, 9.

Digitized by Google

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

II.

Mit 3 Abbildungen.

3. Spätromanischer Untersatz eines Reliquienbehälters in der Sammlung Vasters.

Die in einem Standschrank und zwei Pultvitrinen höchst geschickt aufgebaute und eingeordnete Sammlung des früheren Goldschmieds Reinhold Vasters (Aachen) zeigt eine Fülle von Gefafsen, Geräthen, Schmucksachen, welche vorwiegend dem späteren Mittelalter und der Renaissance angehören. Obwohl die meisten derselben nur in Theilstücken bestehen, in losen Fassungen oder ornamentalen Einzelheiten, fesseln

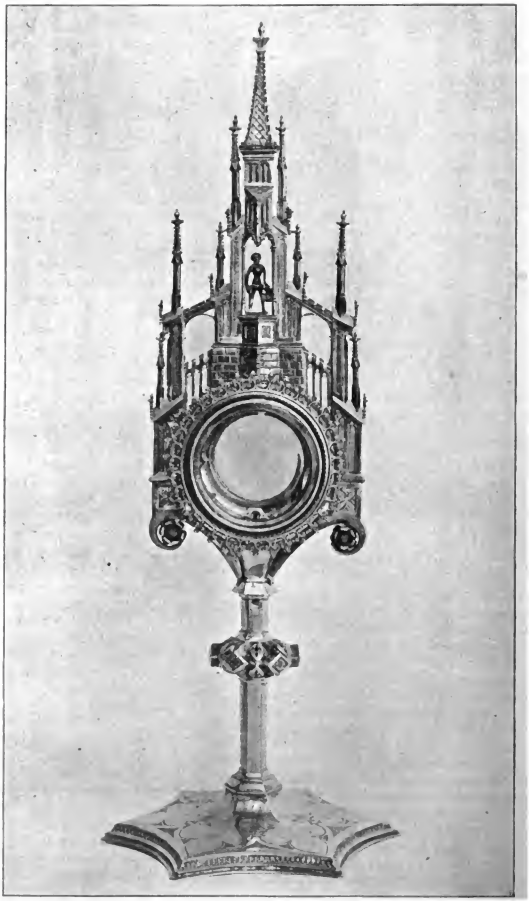
3. Spätromanischer Untersatz eines Reliquienbehälters. (Sammlung Vasters.)

sie sämmtlich durch die Mannigfaltigkeit und Schönheit der Formen, wie durch die Feinheit der Ausführung und den Wechsel der Techniken. In langem hingebungsvollem Künsterleben mit Verständnifs und Eifer gesammelt, mit Liebe und Festigkeit gehütet, bilden sie jetzt ein Anschauungs- und Lehrmaterial, wie es für den ernsten Goldschmiedebetrieb, den kirchlichen und profanen, nicht warm genug empfohlen werden kann. —

In dem Standschrank bezeichnet auf der einen Seite den Mittelpunkt der hier abgebildete merkwürdige Untersatz, der sich an das im letzten Hefte besprochene Tragaltärchen (2) enge anschliefst. Den Kern bildet eine ausgehöhlte Eichenholztafel mit einem in Charnieren sich öffnenden Deckel. Dieser für die Bergung von Reliquien bestimmte 45 *cm* lange, 21 *cm* breite Kasten ist rings mit Metall umkleidet, und zwar unten wie oben mit Schmelzfirnifstafel, die entweder rautenförmig mit Punkten gemustert ist, oder mit Kreuzchen, und die Mitte des oberen Deckels ziert ein Cabochon-Bergkrystall. In die untere Platte sind auf den vier Ecken mächtige kupfervergoldete Thierklauen befestigt, in die obere Platte rechts wie links in symmetrischer Durchführung und Anordnung ein ebenfalls vorzüglich stylisirter, in Kupfer gegossener, vergoldeter Löwe, der auf dem Rücken einen Zapfen trägt, bestimmt ein Reliquiar zu tragen, etwa einen querliegenden Bergkrystallcylinder (ähnlich dem von St. Kunibert in Köln, Nr. 475 des Ausstellungskatalogs).

Die so getragene und bekrönte Platte hat nach vorn in der Mitte einen quadratischen Vorsprung, der seitlich mit dem ringsumlaufenden Schmelzfirnifsband verziert ist, nach vorn mit einem grofsen ovalen Bergkrystalle, in dessen Rückseite ein Kreuz eingeschliffen ist mit den die Zwickel füllenden Evangelistensymbolen in Form von Medaillons, vorzüglich gezeichneten und ausgeführten Intaglien, welche eine längere Vertrautheit mit dieser Technik voraussetzen. Im Orient, besonders von den Arabern gepflegt, für deren Werkstätten die in's Abendland vielfach eingeführten, auf der Ausstellung in mehreren Exemplaren vertretenen Bergkrystallphiolen in Anspruch genommen

Digitized by Google



4. Hochgothische Medaillonmonstranz der Burgkapelle von Elte.

Digitized by Google

werden, scheint diese Technik schon früh bei uns Eingang gefunden zu haben, da schon das Lotharkreuz des Aachener Münsterschatzes den so behandelten Siegelring des Kaisers zeigt mit seinem Brustbild und der Umschrift † *XPE ADIVVA HLOTHARIVM REG.* Auch auf dem Reliquienkreuz des Herforder Schatzes im Kunstgewerbemuseum zu Berlin (Nr. 217 des Ausstellungskatalogs) deckt ein mit eingeschliffener Engelfigur verzierter Bergkrystall die Kreuzpartikel der Mitte.

Die Schräge der Platte ist mit einem gestanzten Blattornament geschmückt, das Band darunter abwechselnd aus Email- und Filigranstreifen mit Steinfassungen zusammengesetzt. In den geometrisch gemusterten Grubenschmelzen mit eingesetzten Zellen herrschen auf Goldgrund die tiefen, ganz opaken Töne vor, die Filigranranken sind gekörnt, in Knöpfe und Schleifen auslaufend, die Cabochons dazwischen in ausgekerbten Blätterkranz gebettet.

5. Hochgothisches Ciborium der Burgkapelle von Eltz.

Die Tönung des Schmelzfirnisses, welcher klar, aber nicht hell ist, die Mitte behauptend zwischen den westfälischen und kölnischen Exemplaren, weist auf die Maasgegend hin, der auch die tieferen Farben des Grubenschmelzes das Wort reden, sehr verwandt denjenigen an der Reliquientafel von St. Mathias in Trier, deren die Schmalseiten ringsumlaufende gestanzte Borten in vergröfserter Form dasselbe Ornament erkennen lassen.

4. Hochgothische Medaillonmonstranz der Burgkapelle von Eltz.

In der Burg Eltz, die durch gute Erhaltung, bezw. Restaurirung und malerische Gruppirung in hohem Maafse sich auszeichnet, ist sogar die metallische Ausstattung der Kapelle erhalten geblieben: eine Monstranz, ein Ciborium, ein Kelch. Der letztere hat nichts Aufsergewöhnliches, die beiden ersteren Figuren verdienen ihrer Form, Durchführung und ganz ursprünglichen, von keiner Restauration berührten Beschaffenheit wegen besondere Beachtung, und sollen deswegen hier abbildlich vorgeführt und kurz beschrieben werden.

Diese silbervergoldete Monstranz, $46\frac{1}{2}$ *cm* hoch (Nr. 873 des Ausstellungskatalogs), ist der-

Digitized by Google

jenigen sehr verwandt, welche im laufenden Jahrgang dieser Zeitschrift, Sp. 23—28 abgebildet und beschrieben ist, im Aufbau nicht so zierlich, aber kräftiger, in manchen Einzelheiten noch reicher und vornehmer. Aus dem sechstheiligen flachen Sternfufs mit Rosettchen in der Hohle, und mit aufgravirten in eine Lilie auslaufenden Nasen, wächst, durch starkes Profil vermittelt, der schlanke Schaft, den ein gut gegliederter Pastennodus unterbricht, um durch ein Kreuzgesims zum Trichter sich zu erweitern, dessen beide mit je einer blau emaillirten Rosette vorder- wie rückseits versehene Schnecken die Strebepfeiler tragen, zwischen denen, durch ein maafswerkdurchbrochenes Band halbkreisförmig umfafst, die Medaillonkapsel sich entfaltet als Träger des von jenem flankirten Mittelaufsatzes. Diese Kapsel, ein mit der Rundung aufliegender, 5 *cm* tiefer Bergkrystallcylinder, umsäumt ein breiter durchsichtiger Lilienfries, innerhalb dessen vorn Kordel und Plättchen als Rahmen der Scheibe, hinten in der Hohle Silberstab mit acht blauen Emailrosetten, sodafs die hintere Krystallscheibe kleiner ist, als die vordere. Dafs die Wände des Krystallcylinders ringsum sichtbar bleiben, erhöht namentlich die Seitenwirkung, und umso leichter erscheint die Konstruktion des Mittelthurmes, der durch Schwibbögen mit den Eckstreben verbunden, in dreimaliger Verjüngung zum rechteckigen, von der Kreuzblume bekrönten Schindelhelm sich entwächst.

Das Silberfigürchen des Ritters mit vergoldetem Schild in der oberen Bogenöffnung stellt den hl. Georg dar, und der auf der Vorderwie Rückseite im Dreieck malerisch vorkragenden Konsole entspricht der mit einer Schräge abschliessende Baldachin, wodurch der giebelartige Aufbau in die für die Mitte der Monstranz mafsgebende Tiefenwirkung sehr geschickt hineingezogen wird. — Hinter der im Charnier sich öffnenden Krystallscheibe erscheint die ursprüngliche Lunula, die, in origineller Lösung, auf Schnecke mit Maafswerkverzirung ruht. — Die bis in die kleinsten Details sorgfältige Ausführung verräth die sichere Hand eines tüchtigen Goldschmieds und dafs dieser einer rheinischen Werkstatt in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. angehört hat, ergiebt sich aus den Formen mit ziemlicher Gewifsheit. Für eine kleine Kirche oder Kapelle dürfte ein besseres Vorbild als dieses nicht leicht gefunden werden.

5. Hochgothisches Ciborium der Burgkapelle von Eltz. (Nr. 876.)

Dieses Ciborium, ebenfalls silbervergoldet und ganz intakt, ist wohl von derselben Hand, wie die Monstranz ausgeführt und obwohl sehr einfach, nicht minder beachtenswerth und mustergültig. Der Fufs ($12^1/_2$ *cm* im Durchmesser) ist sechsseitig und mit Nasenbögen gravirt, in deren Zwickeln Dreiblatt auf schraffirtem Grund. Der Uebergang vom flachen Fufs zum schlanken Schaft ist mit Blendarkaden verziert, deren Schraffirung bezeichnend ist für das ganze Gefäfs als ungemein einfaches, aber sehr ernstes und würdiges Dekorationsmittel. Der dem Fufs entsprechend flach gehaltene Nodus hat vertieftes Mafswerk und in dreifacher Erhöhung auskragende Metallpasten, die rautenförmig über Eck gestellt sind. Der obere Schaft erweitert sich zu einem Trichter, der die ganz flache sechseitige Kuppe trägt. Frühgothische Bögen mit Eckverzierung gliedern ihre Felder, nur mit ganz schwachen Kreuzschraffuren belebt, und ihnen entsprechen auf dem Pyramidendeckel ebenso schraffirte Nasengiebel, über denen rautenverziert das Zeltdach sich aufbaut, bekrönt von einem flachen Knäufchen und von einem Vierpafskreuz (in dem der Pastennodus widerklingt) mit gegossenem Kruzifixus. Hier ist Alles einheitlich, ursprünglich mit Einschlufs der grünlichen Vergoldung, und für den feinen Sinn und die geschickte Hand des Goldschmieds erfüllt Alles mit Bewunderung, denn der durchaus harmonischen Gestaltung des ganzen Gefässes, für welche die Lösung wahrlich nicht leicht war, entspricht die verständige und liebevolle Behandlung der Einzelheiten. — Die geringen Dimensionen des Ciboriums, die für das XIII. Jahrh. mit seinen kleinen Pyxiden nicht auffallen würden, könnten für das XIV. Jahrh., welches bereits die gröfsere Form für die inzwischen viel häufiger gewordenen Kommunionen erforderte, befremden, wenn sie nicht in der Bestimmung für die Hauskapelle ihre vollauf befriedigende Erklärung fänden.

Uebrigens würden sie die Vergröfserung ertragen, wenn es sich um die durchaus empfehlenswerthe Nachahmung handeln sollte. Für diesen Fall würde die Kuppe im Innern abzurunden, der Deckel, unter Wegfall des Charniers, in die Kuppe einzulassen sein, unter Beibehaltung des Deckprofils.

Schnütgen.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

ABHANDLUNGEN: Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes. (Mit 4 Abbildungen.) I. Aus dem Leben unserer lieben Frau. Von A. STEFFENS . . 129

Zur Entwicklung des liturgischen Farbenkanons. III. Von J. BRAUN 143

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. II. 3. Spätromanischer Untersatz eines Reliquienbehälters in der Sammlung Vasters. 4. Hochgothische Medaillonmonstranz der Burgkapelle von Eltz. 5. Hochgothisches Ciborium der Burgkapelle von Eltz. (Mit 3 Abbildg.) Von SCHNÜTGEN 153

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. August 1902.

Digitized by Google

Digitized by Google

FA26,2

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XV. JAHRG. HEFT 6.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1902.

Digitized by Google

DEC 6 1902
LIBRARY
Divinity School

Vereinigung

zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer grösseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grossen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von KOTTENBURG.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Generaldirektor RENÉ v. ROCH (METTLACH).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Dr. DÜSTERWALD Pfarrer an St. Martin (KÖLN).
Professor WILH. EFFMANN (KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (WIEN).
Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Königl. Baurath F. C. HEIMANN (KÖLN).
Domkapitular Dr. JACOB (REGENSBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, VAN VLEUTEN, ALDENKIRCHEN und SCHNÜTGEN den durch § 10 vorgesehenen Ausschuss.

Digitized by Google

Abhandlungen.

Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes.

(Mit 4 Abbildungen.)

II.

II. Aus dem Leben des h. Petrus.

Die erste Bilderreihe auf der Nordseite bietet sieben Darstellungen aus dem Leben des h. Petrus. Im ersten Bilde jedoch ist ihm der Apostel Andreas zugesellt, in den vier letzten der h. Paulus. In der Anordnung der einzelnen Bildergruppen unterscheidet sich diese Bilderreihe von der vorhergehenden dadurch, dafs die Trennungspfeiler nicht so sehr als Rahmen der Bilder erscheinen, denn als dekorative Eintheilungsglieder, indem bei drei Gruppen, der ersten, zweiten und siebenten, die Figuren aus der einen Bogenstellung in die andere hinüberreichen.

1. Berufung der Apostel Petrus und Andreas.

Gegenstand der Darstellung ist der Bibeltext bei Matthaeus 4, 18—20. „Als aber Jesus dahinwandelte längs des Meeres von Galiläa, sah er zwei Brüder, Simon, welcher genannt wird Petrus, und Andreas, dessen Bruder, wie sie ein Netz warfen in das Meer; denn sie waren Fischer. Und er sagte zu ihnen: Folget mir nach! und ich werde euch zu Menschenfischern machen. Diese aber verliefsen sofort die Netze und folgten ihm."

Im Vordergrunde sehen wir Simon Petrus und seinen Bruder Andreas in einer Barke, deren Vordertheil in's schmale Nebenfeld hineinragt. Im See schwimmen Fische. Am Ufer stehen Bäume; auch ist dort ein Vogel mit der Verspeisung eines von ihm gefangenen Fisches beschäftigt. Der Heiland, umstrahlt vom Heiligenscheine und ein Buch in der Linken haltend, wandelt am Ufer, wendet sich zu den Aposteln und, die Rechte zum Redegestus erhoben, scheint er sie anzureden. Petrus, der am Steuerruder sitzt, und Andreas, der das Netz zieht, wenden sich zu Jesus hin. Die Apostel sind gekennzeichnet durch ihre Namen *petrus, andreas;* über dem Haupte des Heilandes steht *salvator*.

Die Legende lautet also:

Petrus et andreas pro piscibus hic operantur
Nunc ad capiuras hominum de nave vocantur.

Petrus und Andreas nach Fischen warfen die Netze,
Menschen nun sollen sie fangen und folgen des Heilands Geseize.

2. Petrus im Kerker.

Gegenstand der Darstellung ist die Verhaftung Petri durch den König Herodes Agrippa und seine wunderbare Befreiung aus dem Kerker durch den Engel, wie sie im 12. Kapitel der Apostelgeschichte erzählt werden. Der König mit der Krone auf dem Haupte sitzt im Vordergrunde. Das linke Bein hat er über das rechte geschlagen, welches auf einem Schemel ruht. In solcher Haltung pflegten ja zum Zeichen der Ueberlegung nach uralтem Brauche, wie ihn die Illustrationen zum Sachsenspiegel bekunden, Deutschlands Fürsten auf dem Richterstuhl zu sitzen.[8]) Den linken Arm hat Herodes auf den Schenkel gestützt, die mit dem Handschuh versehene Rechte wie zum Befehl erhoben. Ein Scherge schiebt den Petrus, der in der Linken ein Buch trägt in ein viereckiges, thurmartiges Verliefs. An der anderen Seite des Verliefses jedoch öffnet sich die Thür, und Petrus, von einem Engel an der Hand geführt, verläfst den Kerker. Der Engel in goldgelbem Gewande, mit dem Nimbus umstrahlt, ebenso wie die von ihm gehaltene Rechte des Petrus sind bereits im dritten Bilde. Ueber dem König steht *herodes*, und beide Male steht über dem Apostel *s. pe*.

Die Legende lautet:

Petrus vincitur nec angelus huno deligando
Hic illum sequitur se fasma videre putando.

Petrus in Ketten gefesselt ein Engel des Himmels losbindet,
Führt ihn ins Freie und wie ein Gesicht seinem Auge entschwindet.

[8]) Die Dresdener Bilderhandschrift des Sachsenspiegels, herausgegeben von Karl von Amira, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1902, Tafel 1, 6, 13, 16, 17 usw.

Digitized by Google

3. Petri Stuhlfeier.

Eigenthümlich ist die Darstellung des dritten Gemäldes dieser Bilderreihe. Unter einem schlank emporragenden Chorgewölbe, welches von einem sechseckigen Thurme bekrönt ist, sitzt Petrus in Pontifikal-Kleidung auf einer Altarmensa und zwar vorn, jedoch nicht in der Mitte, sondern vom Zuschauer aus gesehen nach der linken Seite hin. Ueber ihm steht *s. pe.* Die Rechte hat er auf die Brust gelegt, in der Linken hält er einen Bischofsstab mit nach aufsen gekehrter Krücke. Neben und hinter ihm stehen sechs bärtige Kleriker, von denen zwei ihm die Mitra auf's Haupt setzen. Offenbar hat der Maler Petri Stuhlfeier darstellen wollen. Schon zur Zeit Leo's des Grofsen (440—461) wurde in Rom am 22. Februar das Fest der cathedra S. Petri gefeiert als Geburtstag des Beginnens der oberhirtlichen Wirksamkeit des Apostels Petrus in der Stadt Rom. Weil auch der 18. Januar als Gedenktag der cathedra Petri erwähnt, wenn auch nicht gefeiert wurde, und man später nicht mehr wufste, dafs dieser sich bezog auf den Beginn der Thätigkeit Petri vor Roms Thoren an der Via Nomentana, dort wo das coemeterium Ostrianum liegt, woselbst Petrus an der Stelle, die „ad nymphas S. Petri" benannt wurde, taufte, so wurde es seit dem XIII. Jahrh. irrthümlicher Weise üblich, die Stuhlfeier am 22. Februar als die von Antiochien zu bezeichnen.

Der Maler hat jedenfalls die römische Stuhlfeier darstellen wollen. Denn im nächstfolgenden Bilde stellt er den h. Petrus dar, wie er als Bischof von Rom im Pontifikalgewand den als Wanderapostel ankommenden h. Paulus dort bewillkommt. Die Stuhlfeier Petri ist dargestellt nach Art der Inthronisation eines Kölner Erzbischofs. Im jetzigen Dom nämlich gab es im Mittelalter keinen Bischofsthron. Dort, wo jetzt der Thron steht, stand das Sakramentshäuschen. Wenn der Erzbischof das Hochamt halten wollte, so wurde ein eiserner, mit Goldstoff behangener und mit einem Kissen versehener Sitz vor den Hochaltar gestellt. Unter die Füfse des Erzbischofs wurde „ein schartz" gelegt. Und wenn er der Vesper beiwohnte, nahm er Platz auf dem Sitze des Domdechanten, und unter seine Füfse wurde „ein slecht doech" gebreitet.[9]) Und wenn ein Erzbischof gewählt war, so hoben die Domherren ihn auf das cornu Evangelii des Hochalters und huldigten ihm, indem sie seine Hand küfsten. So lesen wir, dafs Salentin, Graf von Isenburg, als er am 23. Dezember 1567 zum Erzbischof von Köln erwählt worden war, im Dome auf dem Hochaltar sitzend die Huldigung des Klerus und Volkes entgegennahm.[10]) Die Erzbischöfe nahmen mithin in buchstäblicher Weise Besitz vom Altare des h. Petrus, indem sie sich auf denselben setzten. So sehen wir in unserm Bilde den h. Petrus auf einer Altarmensa sitzen, deren Zeichnung wohl Anklänge enthält an den von Heinrich von Virneburg im J. 1322 geweihten Hochaltar. Er ist einfacher als der jetzige, welcher erst unter Wilhelm von Gennep (1349—1362) errichtet wurde und hat an der sichtbaren Schmalseite ein Schränkchen zum Bergen der Altargeräthe.

Die sehr schadhafte Legende habe ich ergänzt, wie folgt:

Petrum pontificem omnibus potestatibus plenum
Scandere vides sedem potiorem quam solium terrenum.
Höchster Priester ist Petrus von Christus bestellet auf Erden,
Dessen Gewalt gar Niemand hienieden entzogen kann werden.

4. Petrus und Paulus begrüfsen sich in Rom.

Petrus im bischöflichem Ornate, jedoch ohne Stab, umarmt den von vier Gefährten begleiteten Paulus, der mit Leibrock und Mantel bekleidet, baarhäuptig und baarfufs vor ihm steht. Die Gefährten tragen den Schülerrock mit Zipfelärmeln, wie er im Mittelalter allenthalben üblich war, und wie ihn zu Rom noch heute die Zöglinge der Studienanstalten zu tragen pflegen. Auf dem Kopfe haben die Schüler Pauli eine zwiebelförmig gestaltete Mütze. Petrus umarmt den Paulus in der Weise, wie beim Hochamt der Celebrant seinem Assistenten den Friedenkufs gibt. Beider Haupt ist vom Nimbus umstrahlt, und über ihnen stehen die Namen *s. pe.* und *s. pau.*

[9]) De celebratione archiepiscopi in summo altari. Si archiepiscopus voluerit celebrare summam missam in ecclesia maiori coloniensi, ponet campanarius sedem ferream ante altare in loco consueto. Erit ornata aureo panno et cussino. Item sub pedibus ein schartz etc. Archiv der Stadt Köln. Codex 90. (Die Stelle bezieht sich auf die Zeit Hermanns von Hessen.)

[10]) Ley »Die Kölnische Kirchengeschichte«, Köln, Ahn. (1883) S. 488.

Digitized by Google

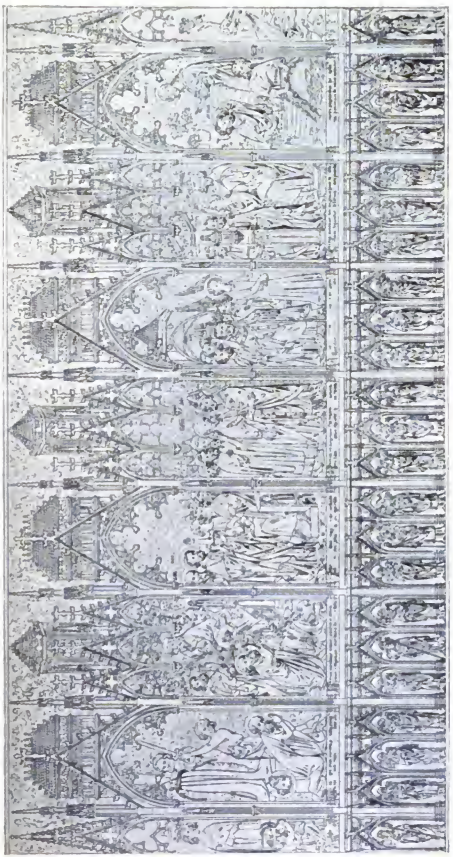


Abb. 2. Aus dem Leben des h. Petrus.

Digitized by Google

Die Legende hat folgenden Wortlaut:

Petrus in amplexu fit fratris pauli aroma
In fidei cursu ipsos copulat hicce roma.

Petrus in Pauli Umarmung verkostet des Bruders Aroma.
In apostolischer Laufbahn vereinigt sie hier nunmehr Roma.

5. Petrus und Paulus vor Nero.

Kaiser Nero, der sich in den letzten Jahren seines Lebens viel mit orientalischen Wahrsagern, die Suetonius als mathematici bezeichnet, befafste, läfst, von diesen aufgestachelt, die Apostel Petrus und Paulus vor seinen Richterstuhl bringen und gebietet ihnen, die Götter dieser Wahrsager zu verehren. Simon Magus, aus der Apostelgeschichte (8, 12—24) bekannt, hatte sich, wie dort berichtet wird, von Petrus die scharfe Rüge zugezogen: „Dein Geld sei mit dir zum Verderben." Seit jener Zeit war er dem Petrus feindlich gesinnt. Unter Kaiser Claudius kam er, wie Justinus, Irenäus und Tertullian übereinstimmend berichten, nach Rom, gab sich als die grofse Kraft Gottes aus und erregte durch seine Zauberkünste das gröfste Aufsehen. Die Legende macht nun diesen Simon Magus zum Anstifter der Verhaftung des ihm verhafsten Petrus und seines Mitbruders Paulus.

In unserm Bilde sehen wir hinter dem Throne Nero's zwei Männer mit orientalischen Mützen, wie sie die Magier zu tragen pflegten. Auch Nero trägt ein kegelförmiges, rothes Diadem, das nach oben von einem goldenen Reifen und unten von einer Krone umgeben ist. Nero sitzt auf einem gothischen Thron, hat nach Richterart das linke Bein über das rechte geschlagen, ist mit Kaisermantel und Hermelin angethan und erhebt drohend die Linke, während die Rechte auf dem linken Schenkel ruht. Neben ihm steht ein Scherge, der mit der Faust droht, in der Linken ein Schwert. Vor Nero stehen in würdevoller Haltung die beiden Apostel, baarfufs, gekleidet in Leibrock und Mantel. Petrus gestikulirt mit beiden Händen, wie wenn er den Nero und seine Wahrsager belehrte, Paulus erhebt wie verwundert die Rechte. Die Apostel tragen um's Haupt den Heiligenschein, über ihnen steht *s. pe.* und *s. pau.* Auf dem Diadem des Kaisers steht *nero.*

Der Maler hat dem Nero lang gereckte thierische Ohren, welchen denen eines Esels ähnlich sehen, gegeben, wohl um anzudeuten, dafs bei diesem Scheusal, welches die empörendsten Laster mit den thörichsten Verirrungen des Verstandes in sich vereinigte, die menschliche Natur zum Thiere herabgesunken war. Auch dürfte wohl an eine Parsiflirung des kaiserlichen Komödianten gedacht sein, der sterbend ausrief: „Qualis artifex pereo!"

Die Legende lautet:

Cesar deos mandat magorum esse venerandos
Sed eos probat falsos sic reputandos.

Drohend gebeut der Kaiser der Magier Götter zu ehren.
Falsche Götter das seien, weifs Petrus sie zu belehren.

6. Flug und Sturz des Simon Magus.

Die Luftfahrt, welche Simon Magus vor Nero zum Beweise seiner Gottheit unternahm, wie sie seit dem IV. Jahrh. in bunter Sage, zum Theil unter pseudo-clementinischen Einflüssen ausgebildet wurde und im alten Kölner Brevier[11]) als Lesung während der Oktav des Festes der hh. Apostel Petrus und Paulus wiedergegeben ist, bildet den Vorwurf des sechsten Gemäldes. Im Kölner Brevier heifst es, wie folgt: „Nero liefs auf dem Campus Martius einen hohen Thurm errichten und befahl, dafs alles Volk und alle Würdenträger sich zu diesem Schauspiel einfinden sollten. Am andern Tage, als alle versammelt waren, liefs Nero den Petrus und Paulus herbeiholen und sprach zu ihnen: „Nun wird die Wahrheit zu Tage treten." Petrus und Paulus entgegneten: „Der Herr Jesus Christus, der Sohn Gottes, als welchen dieser sich fälschlich ausgiebt, dieser wird die Wahrheit offenkundig machen." Und zu Petrus gewandt sagte Paulus: „Mir geziemt es niederzuknieen und zu Gott zu beten; deine Sache hingegen ist es, zu gebieten, wenn du siehst, dafs Simon gekrönt wird. Denn du bist zuerst von Gott erwählt worden." Und Paulus fiel auf die Kniee und betete; Petrus aber schaute den Simon an und sprach zu ihm: „Thue, was du gesagt." Simon stieg nun vor allem Volk auf den Thurm, streckte die Arme aus und begann lorbeergekrönt zu fliegen. Als Nero das sah, rief er aus: „Ein wahrhafter Mann ist dieser Simon; du aber, o Petrus, und du, Paulus, ihr seid Betrüger." Petrus entgegnete: „Sogleich wirst du sehen, dafs wir wahrhafte Jünger Christi sind, dieser aber ein Betrüger." Nero erwiderte: „Noch

[11]) »Breviarium Coloniense«. (1521.) B. XIX v.

Digitized by Google

immer fahrt ihr fort zu lästern! Seht ihr denn nicht, wie er den Himmel durchdringt?" Da schaute Petrus den Paulus an und sprach: „Paulus, erhebe dein Haupt und schaue!" Und als Paulus voller Zähren das Haupt erhoben und den Simon fliegen sah, sprach er: „Petrus, was zögerst du? Vollende, was du begonnen; denn schon ruft uns der Herr Jesus, Christus." Als Nero das hörte, lächelte er höhnend und sagte: „Diese da sehen jetzt, dafs sie unterlegen sind und schwätzen dummes Zeug." Petrus aber entgegnete: „Alsogleich wirst Du sehen, dafs wir kein dummes Zeug schwätzen." Paulus aber sagte zu Petrus: „Thue doch, was du zu thun vorhast." Da schaute Petrus gegen den Simon hin und sprach: ‚Engel Satans, die ihr ihn in die Lüfte traget, um die Herzen der Ungläubigen zu bethören ich beschwöre euch bei unserm Herrn Jesus Christus, dafs ihr ihn weiter nicht traget, sondern ihn fallen lasset." Und alsbald fiel er herunter, zerbrach seine Glieder und verschied.

Wenn man diese Legende gelesen, bedarf das Bild keiner Erklärung mehr. Vom Giebel eines grofsen Baues erhebt sich Simon Magus von Teufelsfratzen in die Lüfte getragen. Paulus, im Vordergrunde kniеend, erhebt die gefalteten Hände zum Gebete und schaut mit flehendem Blicke nach oben. Hinter ihm steht Petrus, in der Linken den Schlüssel haltend, das Abzeichen seiner von Christus ihm übertragenen geistlichen Vollgewalt. Haupt und Rechte erhebt er gebietend gegen Simon hin und spricht den Exorcismus. Unten am Boden liegt Simon mit klaffender Kopfwunde und zerbrochenen Gliedmafsen. Ein schwarzer Teufel zieht ihm die Seele aus dem Leibe in Gestalt eines nackten, rothen Kindes. Bei dem zerschmetterten Simon stehen die Worte *symo magus;* über den nimbirten Aposteln die Abkürzungen *s. pe.* und *s. pau.*

Die fast ganz erhaltene Inschrift lautet, wie folgt:

Petrus mandavit oravit paulus et altum
Symon temptavit mox dans de culmine saltum.
Petrus gebietet, Paulus, er betet, und Simon steigt auf in die Lüfte,
Doch in die Tiefe stürzt er alsbald und bricht sich die Hüfte.

7. Martertod der beiden Apostel.

Simons schmachvolles Ende hat die Wahrsager noch mehr erbittert. Sie sinnen Rache. Der Untergang der beiden verhafsten Apostel ist beschlossen. Sie werden unter Nero zum Tode verurtheilt und hingerichtet, jedoch nicht gleicher Weise. „Petrus wurde zu Rom gekreuzigt, den Kopf nach unten gekehrt", so berichtet bereits Origenes.[12]) Die Schmach des Kreuzes wird dem Paulus erspart, da er, weil aus Tarsus gebürtig, im Besitze des römischen Bürgerrechtes war. Er wird aus Rom hinausgeführt und bei den salvischen Wassern mit dem Schwerte enthauptet.

Im Bilde kniet Paulus, ohne an eine Säule angebunden zu sein, frei im Vordergrunde, vorn übergebogen, mit gefalteten Händen, bereit den Todesstreich zu erhalten; hinter ihm steht der Henker, das Schwert mit beiden Händen zum Streiche erhebend. Gleich hinter Pauli Füfsen ist das umgekehrte Kreuz in die Erde gepflanzt, an welchem der mit einem Leibrocke völlig bekleidete Petrus hängt. Ein Henker in gelb und grün gestreiftem Gewande steht hinter dem Kreuze und bindet des Apostels Füfse an dasselbe.

In der schmalen Seitennische, in welche das Bild hineinragt, steht Nero mit seinen Eselsohren als Zuschauer der Hinrichtung. Er ist gekleidet wie im fünften Bilde. In derselben Seitennische hockt unten ein Scherge, welcher Petri's linke Hand an's Kreuz festbindet. Petrus und Paulus sind vom Heiligenschein umstrahlt. Auf dem Kreuze unter Petri's Haupt steht *s. pe.*, über dem Haupte des Völkerapostels *s. pau.*, auf dem Diadem des Kaisers *nero.*

Die Legende hat folgenden Wortlaut:

In convexo cruci moriens petis alta polorum
Te cadente ense truci victa monstra deorum.
Sterbend an umgekehrtem Kreuze steigt Petrus nach oben.
Wie unterm Schwerte fällt Paulus, verstummt das höllische Toben.

Im zweiten Verse hat der Maler irrthümlich das *truci* nach *ense* gestellt. Nach der Verskonstruktion mufste es vor *ense* stehen.

Köln. Arnold Steffens.

[12]) Bei Eusebius H. E. 3. 1, 2.

Digitized by Google

Zur Entwicklung des liturgischen Farbenkanons.

(Schluss.)

An den Apostelfesten brauchte man in fast völliger Uebereinstimmung im ganzen Abendland rothe Gewänder. Das Mainzer Missale verzeichnet Grün. Eine Ausnahme bildeten auch gewisse Nebenfeste der Apostel, wie Petri Stuhlfeier und Pauli Bekehrung, sowie das Hauptfest des hl. Ev. Johannes. Man feierte an diesen Tagen nicht die Erinnerung an das Martyrium der betreffenden Apostel und behandelte daher dieselben meist nach Weise der Bekennerfeste. Man gebrauchte darum an ihnen gewöhnlich grüne, weifse, blaue, violette oder gelbe Paramente; je nachdem solche in den jeweiligen Kirchen an den Bekennertagen in Brauch waren. Auch Petri Kettenfeier wurde vielfach wie ein Bekennerfest behandelt, doch bediente man sich an derselben nicht selten auch rother Gewänder. Am Feste des hl. Johannes ante portam latinam herrschte mit wenigen Ausnahmen in Rücksicht auf das Martyrium des Apostels, dessen Andenken man beging, Roth vor. Weifs begegnet uns an diesem Tage vorzüglich in einigen englischen Diöcesen (Wells, Salisbury, Westminster). Für den St. Marcus- und St. Lucastag schreibt das Missale von Palenzia (M. 1568) Weifs vor. Im Uebrigen war an diesen beiden Tagen allgemein Roth gebräuchlich, obwohl das Martyrium des hl. Lucas zweifelhaft ist.

Die Martyrerfeste sind neben den Festen der hl. Jungfrauen, welche nicht zugleich Martyrinnen waren, die wenigen Tage, an denen überall ausnahmslos dieselbe Farbe in Kraft war. In allen liturgischen Farbenkanons wird den Martyrern Roth, den Jungfrauen Weifs zugewiesen. Einigermafsen schwankt der Brauch an den Festen der Jungfrauen, die zugleich als Martyrinnen verehrt wurden. Hier herrscht Roth vor, doch fehlt es nicht an einzelnen Kirchen, in denen man an diesen Tagen Weifs gebrauchte z. B. Lyon (M. 1771). Das Calendar von Wells vermerkt: Quando de virgine et martyro (sic) rubea et alba und Grandissons Ordinale bestimmt: In festis virginum et martyrum partim albis partim rubeis vel eisdem coloribus mixtis (est utendum). Wie das partim albis partim rubeis zu verstehen sei, darüber belehrt uns die Notiz, welche sich an die früher erwähnte Verordnung des Ordinale über die Farbe der Paramente am Frohnleichnamstage anschliefst: Eodem modo fiat de virginibus et martyribus.

Eine ungemeine Mannigfaltigkeit herrscht in den verschiedenen Farbenregeln hinsichtlich der Feste der Bekenner. Da finden wir geradezu alle Farben, Schwarz nicht ausgeschlossen. Am häufigsten kommen Weifs, Grün und Gelb vor. Blau gab es z. B. in Mainz (M. 1602), Schwarz aber im Dom von Eichstädt an den Festen der Bekenner, die nicht Bischöfe waren,[52]) und in einem Carmelitermissale an den Gedächtnifstagen heiliger Mönche.[53]) In Lincoln waren neben grünen und gelben im XIII. Jahrh. an den Bekennertagen auch braune oder dunkle Gewänder (coloris fusci) in Gebrauch. In manchen Diöcesen waren die Bekennerfeste getheilt, indem man an den Festen der Bekennerbischöfe sich andersfarbiger Paramente bediente, wie an den Tagen der gewöhnlichen Bekenner. Ja, man unterschied sogar die hl. Bekennerpäpste von den einfachen Bischöfen oder die Aebte und Mönche von den andern Bekennern, die nicht Bischöfe waren. Das mehrfach angeführte Minoritenmissale der Vaticana (Capp. 206) gibt für die Papstfeste Weifs, die Feste der Bekennerbischöfe Grün und die Tage der hl. Priester, Mönche und Einsiedler Gelb an. Das Missale von Palencia (1568) in der Barberinischen Bibliothek zu Rom weist den Bischöfen Grün, den Nichtbischöfen Violett zu. In Mailand ist an den Festen heiliger Bischöfe, heiliger Kirchenlehrer und Priester Weifs, an denen heiliger Aebte und heiliger Laien grün gebräuchlich. In Rouen trug man an den Festtagen von Bischöfen und Priestern weifse, von Kirchenlehrern grüne, von Heiligen des A. B., Aebten, Mönchen und sonstigen Bekennern violette Paramente. Am buntesten mag es aber in Wells ausgesehen haben, wo es, ohne erkennbare Regel, im Calendarium bei dem einen Bekenner heifst:

[52]) »Kirchenschmuck« Bd. 21, S. 24. Möglich, dafs Schwarz auf einem Irrthum beruht, aber auch nur möglich. Ob aber dann, wie im »Kirchenschmuck« gemeint wird, dafür Blau einzusetzen ist, scheint fraglich. Eine Stütze für diese Annahme könnte allerdings sein, dafs auch das Fest der Commemoratio des hl. Paulus Blau hat.

[53]) Wickham Legg »History« p. 33.

Digitized by Google

omnis viridia et crocea, bei dem andern omnia india, wieder bei andern omnia crocea etc.

Die Feste heiliger Frauen wurden ähnlich wie die Feste heiliger Bekenner behandelt. Ein treffliches Beispiel, welche Mannigfaltigkeit hinsichtlich der Farbe der liturgischen Gewänder demgemäfs an ihnen herrschte, bietet die Notiz des Ordinale Grandissons bezüglich des Festes der hl. Maria Magdalena: In festo Maria Magdalenae secundum quosdam vestimentis indici id est aerei coloris vel blavi, si pulchra habeantur, non inconvenienter indui possent. In festo tamen Magdalene quidam albis, quidam croceis utuntur. Das Gewöhnlichste an den Festen heiliger Frauen war Violett.

Bei einer Kirchweihe wurden nach römischer Sitte weifse Paramente gebraucht. Aber auch aufserhalb Roms wurde es nahezu allgemein so gehalten, propter nuptias Christi et ecclesiae, wie das Pontifikale des Bischofs Clifford von London nach dem Vorgang Innocenz' III. sagt. Entsprechend war auch am Jahrestag der Kirchweihe fast allenthalben Weifs üblich. Zu Le Mans war für das Fest der Kirchweih Roth vorgeschrieben. Das Calendarium von Wells merkt Blau und Weifs an, während das Ordinale Grandissons erklärt, man könne an demselben alle Farben nach Belieben gebrauchen, möge jedoch Roth und Weifs den Vorzug geben.

Die Paramente, deren man sich bei den Todtenoffizien bediente, waren vornehmlich von schwarzer Farbe. So vor allem in Rom, wo man nach dem gegen Ende des XV. Jahrh. entstandenen Ordo des Petrus Amelius selbst bei den Exequien des Papstes schwarze Gewänder trug. Das Calendarium von Wells (XIV. Jahrh.) bestimmt ausdrücklich: Memorandum, quoties et quandocumque agitur pro defunctis, omnia erunt nigra et simplicia, licet agatur pro rege vel episcopo. Ein Missale von Salisbury (XIV. Jahrh.) bemerkt ähnlich: In omnibus missis pro defunctis per totum annum utuntur vestimentis nigris. Violette Paramente wurden vornehmlich bei Leichenfeierlichkeiten von Fürsten und Standespersonen gebraucht. Im Ordinale Grandissons heisst es z. B.: In solemnibus exequiis mortuorum et etiam sepulturis eorum satis congrue violaceo colore est utendum. Doch wurden Violett anstatt Schwarz auch bei sonstigen Exequien gebraucht, namentlich in französischen Diöcesen, wie Narbonne u. a.

Es sind nur einige fünfzig Kanons, welche wir unsern Ausführungen haben zu Grunde legen können, sie bieten bei weitem kein vollständiges Bild und doch welche Verschiedenheit. Kaum könnte man sich eine buntere Mannigfaltigkeit denken. Es lassen sich, wenn wir von dem römischen Farbenkanon absehen, nicht einmal bestimmte Typen unterscheiden. Wohl zeigen die Farbenregeln in den einzelnen Ländern, wie Spanien, Frankreich, England mehrfach eine gewisse Uebereinstimmung; so herrscht z. B. in den gallikanischen Kirchen eine Neigung zu Roth vor, während in den englischen Farbenordnungen den Bekennern mit Vorliebe Gelb zugewiesen wird. Indessen gestattet eine solche gröfsere oder geringere Verwandtschaft noch keineswegs von einem englischen, spanischen oder gallikanischen Typus zu sprechen. Dafür sind der Verschiedenheiten in anderen Punkten zu viele und zu bedeutende.

Es wäre interessant, einmal alle Farbenkanons, die je im Gebrauche waren, beisammen zu haben. Welche Fülle von Auffassungen und Gewohnheiten würde uns dann nicht erst entgegentreten.

Waren doch nicht einmal in den einzelnen Diöcesen überall dieselben Vorschriften über die liturgischen Farben in Kraft, und das Vorbild der Metropolitankirche für die anderen Kirchen des Bisthums keineswegs immer mafsgebend. Nicht selten hatte die Kathedrale wie einzelne besondere Riten, so auch bezüglich der Farben ihre Eigenheiten. So war z. B. in der Oktav von Epiphanie in Paris (1776) Gelb nur in Notre-Dame gebräuchlich. In Eichstädt bediente man sich ca. 1600 im Advent im Dom der schwarzen, in der Diöcese der violetten Farbe. Ebenso trug man daselbst an den Festen der Bekenner im Dom schwarze, in der Diöcese grüne Paramente. Für die Sonntage nach Trinitatis war im Dom Gelb in der Diöcese Grün im Gebrauch. Am Feste des hl. Johannes B. waren in der Metropolitankirche zu Bourges (M. 1741) im Gegensatz zur Gepflogenheit der Diöcese viollette Gewänder üblich.

Insbesondere hatten nicht nur die Ordenskirchen, die sehr gewöhnlich ihre eigenen Gewohnheiten hatten, sondern häufig auch die

[84]) c. CXLVI (Migne, P. l. LXXVIII, 1353).

[85]) Migne »Origines et raison de la liturgie« (Paris 1844), p. 448.

Digitized by Google

Stiftskirchen einen mehr oder weniger von dem der Kathedrale abweichenden Farbenkanon.

Nicht wenig ward die Mannigfaltigkeit, welche uns in den alten Farbenkanones entgegentritt, auch durch deren geringe Stabilität begünstigt.

Es ist ein Vorzug der römischen Farbenregel, dafs sie sich seit den Tagen Innocenz' III. wenigstens in Theorie stets gleich geblieben ist. Die Veränderungen, welche sie im Laufe der Zeit erfuhr, waren sehr unbedeutend und bezogen sich fast nur auf Ausscheidung des Gelb und scharfe Trennung von Schwarz und Violett. Nicht so in den aufserrömischen Farbenkanones, in denen die jeweiligen subjektiven Anschauungen einen weiten Spielraum hatten, ganz abgesehen von den Veränderungen, welche die Annäherung an den römischen Brauch mancherorts bewirkte.

Wenn irgendwo auf liturgischem Gebiet, dann tritt gerade in Bezug auf die liturgischen Farben in auffallendster Weise ein übertriebener Subjektivismus zu Tage. Hier hielt man es so, dort so, je nachdem man aus den einzelnen Farben die eine oder andere Symbolik herauslas. Heute bevorzugte man für denselben Tag grün, um sich morgen zu Gelb oder Weifs zu wenden. Es macht in dem Wirrwar der verschiedenen und oft so verschiedenartigen Farbenregeln wirklich einen wohlthuenden Eindruck, wenn man sieht, wie auch hier sich die römische Kirche als festen Punkt erwies.

Man mag die Vorzeit in gewissem Sinne um ihre gröfsere Freiheit bezüglich der liturgischen Farben beneiden. Und doch war es gut, dafs Pius V. auch den römischen Farbenkanon in das Missale aufnahm und ihn mit diesem überall da zur Norm machte, wo nicht bereits seit zweihundert Jahren ein eigenes Missale vorhanden war.

Als entscheidend für die Farbe der Paramente galt nicht etwa die Farbe der Musterung, sondern, wie auch natürlich, die Grundfarbe des Stoffes. Das geht klar aus den Inventaren hervor. Wo immer dieselben sich auf eine genauere Beschreibung der Gewänder einlassen, ersieht man, dafs sie den liturgischen Farbenwerth derselben nach der Grundfarbe des Materials, aus dem sie gemacht waren, bemessen. Man vergleiche beispielsweise die ausführlichen Angaben des Schatzverzeichnisses von St. Peter aus dem Jahre 1361[56]) oder die Inventare der Cathedrale von Angers aus dem XIV., XV. und XVI. Jahrh.[57]) Ausdrücklich sagt Grandisson in seinem Ordinale: Colores vestimentorum sunt quatuor vel sex .... et quilibet horum colorum ita considerandus est, si major pars, qui campus panni dicitur, huius fuerit, quamvis auro vel alio colore fuerit permixtus et quilibet horum colorum est utendus prout infra hic continetur. Also entscheidend für den Farbenwerth war der campus panni, der Grund des Stoffes, nicht das goldene oder andersfarbige Dessin.[58])

Werfen wir zum Schlufs einen kurzen Rückblick auf das Gesagte, indem wir die Hauptergebnisse unserer Untersuchung nochmals zusammenfassen. Ein liturgischer Farbenkanon hat sich erst im Verlauf, genauer in der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. unter dem Einfluss des mächtig wirksamen Mysticismus ausgebildet. Wohl kamen schon früh farbige Gewänder beim Gottesdienst zur Verwendung, doch gab es für ihren Gebrauch noch keine feste, auf religiöser Farbensymbolik beruhende Norm. Es sind bestenfalls lediglich keimhafte Ansätze zur späteren Farbenregel, was uns vor dem XII. Jahrh. begegnet. Diese reichen allerdings vereinzelt über die Karolingerzeit hinaus.

In der römischen Kirche steht die liturgische Farbenreihe schon gegen 1200 im wesentlichen fertig da. Dagegen bürgert sich aufserhalb Roms eine solche erst eine Weile später ein, wie es scheint. Zu einer einheitlichen Praxis kam es in Bezug auf die Farbe der Paramente erst, als in der ersten Hälfte des XIX. Jahrh. die vielfach noch in Gebrauch stehenden besonderen Farbenregeln abgeschafft und endgültig mit dem Farbenkanon des römischen Rits vertauscht wurden. Nur der ambrosianische Ritus hielt wie an seiner alten Liturgie, so auch an seinen, in ihren Anfängen schon im Beginn des XII. Jahrh. nachweisbaren liturgischen Farbenregeln fest.

Joseph Braun, S. J.

[56]) Müntz e Frothingham »Il Tesoro di S. Pietro«, p. 18 sgg.

[57]) »Revue de l'art chrét.« (1885), p. 168 svv., p. 299 svv.

[58]) Bezüglich etwaiger Gewänder von bunter oder unbestimmter Färbung sagt das Ordinale: Si autem aliqua vestimenta varii et incerti coloris forte habeantur, juxta judicium seniorum secundum eorum pulchritudinem et valorem in usum ponantur, aliis vestibus interim parcendo. Man vergl. damit die inhaltlich ähnliche Entscheidung der Ritenkongregation in Sachen des Bischofs von Marsi vom 7. April 1833.

Digitized by Google

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

III.

Mit 7 Abbildungen.

6. Romanisches Reliquienkissen in St. Patrokli zu Soest.

Auf der Alterthümer-Ausstellung in Paderborn des Sommers 1899 tauchte zuerst in vollkommener Obskurität dieses gestickte Kissen auf, welches ich näher bestimmte und im Berichte dieser Zeitschrift (Bd. XII, Sp. 159) in die Kunstgeschichte durch kurze Beschreibung einführte. Die eingehendere Würdigung desselben sei hier nachgeholt unter Beifügung der auf der Düsseldorfer Ausstellung (Katalog Nr. 647a) gewonnenen beiderseitigen Aufnahme.

Wie ich nachträglich vernahm, hat es sich unmittelbar vor der Paderborner Ausstellung in der Reliquienbüste des hl. Patroklus (Ausstellungs-Katalog Nr. 642) vorgefunden, als Unterlage für den Schädel des Heiligen, wie überhaupt die Form des Kissens zum Gebrauche auf dem Evangelienpult und in den Chorstühlen maßgebend wurde für die Reliquienausstellung, namentlich für die mit allerlei stofflichem und metallischem Zierrath umgebenen Schädel, die natürlich für ihre Unterlage eine kleinere Fassung verlangten, eine für die Klosterfrauen besonders verlockende Stätte der Anbringung von Stickereien, freilich zumeist nur als ornamentale Einfassungen der quadratischen Felder, denn der reicheren Füllung derselben widersprach im Allgemeinen der Zweck.

Im vorliegendem Falle ist diese dennoch angewandt, und ein älteres Beispiel dafür ist mir nicht bekannt, da ich unser Kissen in das XII. Jahrh., vielleicht gar in dessen 1. Hälfte versetzen möchte. Dasselbe, 28 *cm* im Quadrat, besteht aus zwei mittelfeinen, ziemlich dünnen Köperleinenstücken, welche ganz mit Seide bestickt sind und zwar unter ausschließlicher Verwendung des Stilstichs, in dem die Rautenmusterung des Grundes, die rings umsäumenden Rankenzüge, sogar die figuralen Bilder ausgeführt sind mit Einschluß der Majuskel-Ueberschriften, und überall zeigt sich der Modellirstich, das sogen. opus anglicum, der natürlich bei den Figuren mit ihren mannigfachen durch Konturen und Schatten bewirkten Gliederungen am meisten in die Erscheinung tritt. — In weißlich-gelblicher Seide ist die sogar unter der Rankenborte überall erkennbare Musterung hergestellt, welche ihre Schachbrettwirkung zumeist der abwechselnden Nadelführung von unten nach oben und von rechts nach links, also dem dadurch herbeigeführten Damastcharakter verdankt. Auf beiden Seiten, dominiren, wie billig, die Rankensäume, durch die violetten Zweige, von denen die gelben, bläulichen, violetten Blätter und Rosetten auslaufen, zu geschlossenen, kräftigen Borten sie ausbildend. Das Mittelfeld, 18 *cm* im Quadrat, zeigt auf der einen Seite das Lamm Gottes mit der noch ganz aus Kapitalbuchstaben gebildeten Ueberschrift AGNVS DEI in violetter Seide. Auch die Konturen des Lammes sind violett, die äußeren, wie die inneren, ebenso sein Kreuznimbus und sein Kreuzstab (ohne Fahne), wie die Bogenstellungen des Sockels, aus dem das Lamm steht, dessen einzelne Parthien dem Modellirstich ihre plastische Wirkung verdanken.

Auf der anderen Seite thront in derselben Stilisirung, welche manche Anklänge an die romanische Malerei in Soest erkennen läßt, unter der violetten Majuskelschrift: ALEXANDER REX auf einem arkadengeschmückten Sedile König Alexander, dessen Kopf mit der Zackenkrone bedeckt ist, dessen Hände je einen Spieß mit Lockspeise emporheben. Auf diese fliegt rechts wie links ein dem Throne angeketteter Adler los, durch diesen Flug den König in die Lüfte hebend zu der berühmten Himmelfahrt, wie sie der Pfaffe Lamprecht in seinem Alexanderliede beschrieben und dadurch in den deutschen Bilderkreis des XII. und XIII. Jahrh. als eine ihrer absonderlichsten Typen eingeführt hat. In erster Linie haben sich derselben die Bildhauer bemächtigt, und das bekannteste Beispiel ist das Relief an dem romanischen Thor in Remagen, welches den König als Büste in einem mondsichelartigen Gefäße darstellt mit Spannferkel an den beiden Handspießen und mit zwei durch Halsschlingen angeseilten Greifen (vergl. Nouv. Mélanges d'archéologie von Cahier: Curiosités mystérieuses, p. 174). — Als Stickerei erscheint die Himmelfahrt Alexanders auf der Fahne des

Digitized by Google

hl. Cyriakus in Würzburg, welche als Erinnerung an einen Waffenerfolg der Würzburger am Feste des hl. Cyriakus 1266 gestiftet, diese ältere Nadelmalerei aufgenommen hat, die von Hefner-Alteneck in seinen „Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften" II. Aufl. auf Tafel 29 in Farben wiedergibt, für sie das Ende des X. Jahrh. wohl als zu frühe Datirung in Anspruch nehmend.

Abb. 1. Gesticktes Reliquienkissen des XII. Jahrh. zu Soest. Oberseite.

Abb. 2. Gesticktes Reliquienkissen des XII. Jahrh. zu Soest. Unterseite.

Der König ist hier als Brustbild zwischen den beiden symmetrischen Adlern eingeklemmt und den kreuzweise von ihm gehaltenen, in Blattwerk lilienartig auslaufenden Spiefsen fehlt (wenigstens auf der Abbildung) die Lockspeise. — Jüngeren Ursprungs, etwa um 1300, ist das im Krefelder Museum befindliche Gewebe, welches Fischbach »Die wichtigsten Webe-Ornamente« auf Tafel 112 mit dem Rapport abbildet. In einem gemusterten Kübel, mit dem zwei symmetrisch angekettete Greife aufliegen, thront als Brustbild der König, die angespiefsten Ferkel in die Höhe hebend auf dem von Sternen und Mondsicheln belebten Grund.

Grofse Mannigfaltigkeit zeigt sich in der

Digitized by Google

Auffassung und Behandlung dieser Szene trotz der Seltenheit ihrer Darstellung, und der Grund dafür ist nicht so sehr in der Dehnbarkeit der Legende, als in der Verschiedenheit der Technik zu suchen, bei der bald die gröfsere Feinheit der selbstständigen Zeichnung, bald die gebundene Form der symmetrischen Anordnung sich geltend macht.

Als die Frucht der Veröffentlichung dieser bislang zumeist mifsverstandenen Darstellung ist hoffentlich der weitere Nachweis dieser Type zu erwarten, sei es aus dem Bereiche der Monumentalplastik, sei es aus der Schatzkammer der Miniaturmalerei, in der sie am ehesten vermuthet werden sollte, bisher aber wohl noch nicht nachgewiesen ist.

Abb. 8. Französisches Elfenbeindiptychon im Bischöflichen Museum zu Münster.

Digitized by Google

7. Französisches Elfenbeindiptychon des XIV. Jahrh. im Bischöflichen Museum zu Münster.

Diese beiden Hochreliefs, (Kat. 562—563) 17 *cm* hoch, 11 *cm* breit, $1^1/_2$ *cm* dick, geben sich sofort als Erzeugnisse der französischen Elfenbeinplastik zu erkennen, die von der Mitte des XIII. bis zum Beginn des XV. Jahrh. ungemein produktiv gewesen ist, so dafs sie mit ihren Gebilden die übrigen Kulturländer reichlichst versorgen konnte. Um so auffallender ist es, dafs der eigentliche Sitz dieser zahlreichen und grofsen Werkstätten bisher nicht mit Sicherheit festgestellt wurde, von denen manche wohl (auf Grund von Inventariennotizen) in Paris werden angenommen werden dürfen.

In der Anbetung der drei Könige, bei der die Figuren vorzüglich gruppirt sind, erscheint das nur mäfsig bekleidete Kind ungewöhnlich lebhaft aufgefafst, mit der Linken energisch auf die Mutter sich stützend, mit der Rechten stürmisch nach der ihm von dem knieenden Könige dargebrachten Goldscheibe greifend. Ebenso lebendig ist die Bewegung des stehend auf den aus den Wolken hervorleuchtenden Stern zeigenden Königs, der, wie der Dritte, ein rundliches Gefafs in der Hand hält.

Die Kreuzigung zeigt Christus gestorben, mit der gewundenen Dornenkrone, den mafsvoll angedeuteten Rippen und dem malerisch herabfallenden Lendentuch, ohne Male in Händen und Füfsen, Maria in krampfhaftem Schmerz von einer der Frauen gehalten, Johannes voll Kummer, Longinus mit bedeutungsvoller Miene.

Die Figuren treten stark, einige fast vollrund hervor, mit tiefem Faltenschnitt in kräftigster Technik. Die Köpfe sind etwas derb, aber edel und charakteristisch. Von der Färbung, (die ursprünglich auch die Futterumschläge markirt haben dürfte), haben sich, wahrscheinlich in Folge zu starker Reinigung, nur schwache (blaue) Reste in den Giebeldreiecken der reichen, echt französischen Bekrönung erhalten. — Die Faltengebung, die Form der Kronen, namentlich auch die Haarwulste weisen auf die I. Hälfte des XIV. Jahrh. hin, und die breite Behandlung wie der volle Schnitt bekunden den Urheber als einen zwar gewerbsmäfsig, aber mit künstlerischer Empfindung individuell schaffenden Meister.

8. Hochgothisches Reliquienkästchen von Holz mit gestanztem und emaillirtem Silberschmuck in St. Ursula zu Köln.

Dieser Behälter (Ausstellungskatalog Nr. 514), $24^1/_2$ *cm* lang und hoch, 19 *cm* tief, ist aus Buchenholz gefertigt, und das abgestutzte Pyramidendach bekrönt eine montirte silbervergoldete Handhabe, unter der eine Bergkrystallscheibe, wie deren auf den Schrägen noch 4 Tafeln den Walmdeckel verzieren, 4 an den Seiten eingelassen sind, um den vollen Einblick in das Innere zu ermöglichen. Nicht gerade häufig begegnet dieser Schauapparat im Mittelalter, trotzdem es die Ostensorien, namentlich die Cylinderreliquiare liebte. Noch viel seltener aber ist die Art der Ausstattung, die in ganz dünnen Auflagen von Silberornamenten und in 4 durchsichtig emaillirten Thiergestalten besteht. — Mit Ausnahme der 4 Ecken, welche durch Agatstäbe Verstärkung und Schmuck erhalten haben, ist das ganze Kästchen in seinen sämmtlichen Holztheilen, fast ausschliefslich Profile und Schrägen, innerlich wie äufserlich mit geometrisch gemusterten oder rankenförmig verzierten vergoldeten Silberplättchen bedeckt, und die Ornamente sind dadurch gewonnen, dafs überall eine aus Kreide und Leim gebildete dünne Schicht aufgetragen und im feuchten Zustande mit vergoldeten Silberlammellen belegt, sodann mit Buchbinderrollen bestempelt wurde, so dafs die Musterung scharf hervortrat, sei es, dafs sie die Hohlen gliedert oder die Flächen belebt, unter Verwendung von 10 verschiedenen Stempeln. Wie korrekt und ansehnlich diese arbeiteten, beweist namentlich ein Blick in das Innere, in welchem die dünnen Folien noch die ursprüngliche Schärfe zeigen, auf dem Boden das Krystallscheibchen umgebend, unter dem das gemalte frühgothische Miniaturbildchen eines bunten Basilisken auf Blattgoldgrund. — Auf den beiden Langseiten des Kästchens flankirt je ein phantastisches Thiergebilde, das stehend oder kriechend gedacht, hier aber aufgerichtet ist, die Krystallscheibe, und der Umstand, dafs es in Silber gestanzt und mit durchsichtigem Schmelz überzogen wurde, gibt ihm eine besondere Bedeutung, da der Reliefschmelz auf solcher Grundlage meines Wissens sonst nirgendwo nachgewiesen ist. Wie ich bereits 1886 in »Kunst und Gewerbe« Bd. III,

Digitized by Google

Seite 331 und 332 darlegte, sind diese beiden Bestienpaare, die hier in natürlicher Gröfse abgezeichnet sind, nicht durch Gravirung, sondern durch ganz flache Pressung gewonnen, wo-

Abb. 4.
Hochgothisches Reliquienkästchen in St. Ursula zu Köln.

durch auch sogleich erklärlich, dafs je zwei derselben in der Zeichnung ganz genau übereinstimmen, also für die vier Figuren nur zwei Stempel verwendet sind. Diese beiden Stempel zeigen, bei vielfachen Uebereinstimmungen, kleine Verschiedenheiten, die aber nicht hinreichen würden, einen verschiedenen Eindruck zu machen, wenn nicht die Farbenzusammenstellung überall eine ganz verschiedene wäre. Ganz frappant ist die Mannigfaltigkeit, die bei der Uebereinstimmung im schwarzem Grund, durch die wechselnde Gruppirung der drei Farben: Orange, Grün, Rothviolett bewirkt wird, indem der Hinterkörper mit der herausgepressten Punktirmusterung, das faltig drapirte und herunterhängende Halstuch, der gehörnte Kopf jedesmal eine andere Farbenkombination zeigen, zu der die Verschiedenheit in der Färbung des Blattwerks noch hinzukommt. Die Uebertragung der drei durchsichtigen Schmelzfarben auf das ganz flache, stellenweise nur eine Papierstärke betragende und hier dann ganz lichte Relief war ein ganz einfaches Verfahren, bei dem ein einmaliger Brennprozefs ausreichend, Abschleifen überflüssig gewesen sein wird.

Die ganze Technik bietet mithin keine besonderen Schwierigkeiten, so dafs die Arbeit

Digitized by Google

in keinem Verhältnisse zur Wirkung steht. Die Wiedereinführung derselben in das moderne Gewerbe dürfte sich daher sehr empfehlen, nicht nur im Dienste der kirchlichen, sondern auch der profanen Kunst. Alle andern Versuche, das Metall durch Lasurtöne in kaltem Auftrag zu beleben, zum Theil in weit entlegene Perioden zurückreichend, wie an dem Schachbrett von Aschaffenburg (Ausstellungskatalog Nr. 211) aus dem XIII. Jahrh., erreichen auch nicht annähernd diesen Effekt, der freilich auch wesentlich von dem Glanz und der Wärme der einzelnen Töne, wie von ihrem harmonischen Zusammenklingen abhängt. Das gefällige Schmuckkästchen, welches im Fabrikbetrieb wohlfeil herzustellen sein würde, dürfte in der II. Hälfte des XIV. Jahrh. aus einer kölnischen Schmelzwerkstätte hervorgegangen sein.

Schnütgen.

Nachrichten.

Friedrich Schlie †. Am 21. Juli ist der Geheime Hofrath und Direktor des Schweriner Museums im Alter von 68 Jahren zu Kissingen einem Schlaganfall erlegen, gerade ein halbes Jahr, nachdem im V. (Schluß)-Band seines Hauptwerkes »Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogthums Mecklenburg-Schwerin« das Deo gratias seiner Feder entflossen war (vergl. den laufenden Jahrgang dieser Zeitschrift Sp. 29/30). Dank seiner ungewöhnlichen Begabung und noch selteneren Arbeitskraft gelang es dem nur archäologisch vorgebildeten Doctor stets, die verschiedenen kunstgeschichtlichen Aufgaben, die ihm namentlich von seinem Landesherrn gestellt wurden, in Bälde so vortrefflich zu lösen, daß seine wissenschaftlichen Arbeiten, die zum Theil in ausführlichen Katalogen bestehen, bei den Fachleuten als wahre Musterleistungen gelten und ihm schnell den Ruf eines vielseitigen und zuverlässigen Forschers erwarben. Im Vollbesitze der erforderlichen Kenntnisse begann er vor 6 Jahren die Veröffentlichung seines großen Inventarwerkes, von dem er in stannenswerther Betriebsamkeit jährlich einen starken Band in die Offizin lieferte, und jeder derselben steht hinsichtlich der zahlreichen Illustrationen wie des umfänglichen Textes auf der vollen Höhe. Daneben fehlte es nicht an kleineren Arbeiten, und die mancherlei Beiträge, welche ihm auch unsere Zeitschrift verdankt, hatten durch die Bereitwilligkeit, mit der sie gespendet wurden, noch einen ganz besonderen Affektionswerth. Dieser wurde der lauteren Natur, dem selbstlosen Manne, dem treuen Freunde von allen Seiten in außerordentlichem Maße beigemessen, und so groß war das Vertrauen, dessen er in den weiten Kreisen der Fachgenossen sich erfreute, daß sein Urtheil im höchsten Ansehen stand, bei wichtigen Berathungen seine Person in den Vordergrund gezogen wurde. Noch lange wird dieselbe schmerzlich vermißt werden, noch lange das Lob ertönen, für das es keine Neider zu geben schien. R. I. P.!

Schnütgen.

Bücherschau.

Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer. VI. Auflage, IV. Die Renaissance im Norden und die Kunst des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Mit 415 Abbildungen im Text und 14 Farbendrucken. Leipzig, E. A. Seemann (geb. 8 Mk).

Nachdem der „Renaissance in Italien“ der III. (Sp. 29 dieses Jahrg. besprochene) Band ausschließlich gewidmet ist, findet die nordische Renaissance des XV. u. XVI. Jahrh. ihre ausgiebige Behandlung im IV. (Schluß)-Band, von dem sie nahezu zwei Drittel beansprucht. Hier wird unter dem Titel: „Neue Ziele und Wege“ eine Art von Einleitung geboten, in der auch die an sich noch ganz mittelalterliche Kölnische Schule ihre Stelle findet. Die niederländische Malerei des XV. Jahrh. zeigt deutlich die neue Richtung und die niederrheinische wie süddeutsche Malerei und Skulptur fängt an auf denselben Pfaden zu wandeln. Das XVI. Jahrh. bringt die Blüthezeit der deutschen Kunst, der niederländischen wie deutschen Malerei und Plastik, die Renaissance in Frankreich, auch auf dem Gebiete der Architektur, auf dem sie alsbald in den Niederlanden und Deutschland herrliche Früchte zeitigt, die sich dem Kunsthandwerke mittheilen. An der Hand vorzüglicher, zumeist neuer, zum Theil minder bekannter Abbildungen kommen hier die Errungenschaften der neuesten Forschungen zur Geltung. — Knapper wird das XVII. Jahrh. behandelt, zunächst die Barock-Architektur, -Plastik, und -Malerei Italiens, im Anschluß daran Rubens und die flandrische Kunst, die der holländischen Malerschule den Weg hat bahnen helfen. Der großen spanischen Malerei und der französischen Kunst, wie sie sich als Architektur, Malerei, Plastik glänzend entfaltet hat, sind die letzten Kapitel gewidmet, den Uebergang bildend zum XVIII. Jahrh. und seinem Rokokostil, über den auf nur 36, ebenfalls glänzend illustrirten Seiten ein Ueberblick geboten wird, in dem Frankreich und Deutschland vorherrschen, die englische Malerei den Schlußeffekt bildet.

In das alte Mosaik, welches das eigenartige Gepräge der vornehmen Künstlerhand trug, ist manches neue Steinchen eingefügt, nicht nur als Illustration und Ersatz-

Digitized by Google

stücke, so dafs die Ergänzungs- und Restaurationsarbeit überall sich bemerkbar macht, aber die Eigenart ist nicht verwischt und in der neuen Auflage weht der alte Geist der Innerlichkeit, Klarheit und Vornehmheit, der gewiss neue Freunde in grofser Zahl werben wird. S.

Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden. Herausgegeben von dem Bezirksverband des Regierungsbezirks Wiesbaden. I. Band: Der Rheingau, bearbeitet von Ferdinand Luthmer. Frankfurt 1902, Kommissionsverlag von Heinrich Keller (Preis in Leinwandband 10 Mk.).

Wenn ein Künstler und Forscher von der Erfahrung und Gewandtheit des Verfassers unter die Monumentalstatistiker geht, so darf von seinen Wanderungen eine durchaus reife Frucht, eine zuverlässige und anschauliche, auch eine eigenartige Arbeit erwartet werden. Eigenartig ist sie auch durch die Beschränkung, die sie sich auferlegt, indem sie in den weitesten Kreisen das Verständnifs und Interesse für die heimischen Denkmäler anruregen und zu fördern sucht, daher den gelehrten Appsrat möglichst beschränkt, die zusammenhängende Beschreibung und volksthümliche Fassnng vorzieht, die dekorativen Gesichtspunkte betont. In diesem Rahmen steht Alles auf der Höhe, auch das sehr reiche Illustrationsmaterial, in welchem auch der Zeichenstift wieder in ausgiebigster Weise zu seinem Rechte gekommen, sogar der Farbendruck vertreten ist.

Der Rheingaukreis war reich an Adelsgeschlechtern nnd Orden, daher an Vertheidigungswerken, Burgen und Klöstern, anch an wohlhabenden Städten, daher an Kirchen und Häusern. Aus dem frühen Mittelalter, aus der romanischen und namentlich aus der spätgothischen Periode, auch aus der Renaissance haben sich Bauwerke erhalten, besonders in Rüdesheim, Erville, Geisenheim, Lorch, Eberbach, Kidrich; eine spezielle Gruppe bilden sie nicht, dafür fehlte es im Kreise an einem künstlerischen Mittelpunkte; nnd der Mangel an leicht zu bearbeitendem Material liefs die Steinmetzen erst im späteren Mittelalter, als auswärtiger Haustein Eingang fand, recht zur Geltung kommen.

Aus dieser Periode stammen daher die reich entwickelten Denkmäler der Baukunst, nnd ihr gehört zumeist anch an, was sich an Stein- und Holzskulpturen, sowie an liturgischem Metallgeräth erhalten hat, nicht gerade zahlreiche, aber zum Theil sehr hervorragende nnd eigenartige Kunstwerke. Wer die merkwürdigen Kirchen von Lorch nnd Kidrich mit ihren mannigfachen Kunstschätzen noch nicht gesehen hat, mag sich durch das vorliegende Buch zu deren Besuch verlocken lassen, bei dem es sich in hohem Maafse bewähren wird, wie auf einer Kunstfahrt durch den ganzen Bezirk. Möge der folgende Band schnellen Anschlufs gewinnen! Schnütgen.

Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Uebergangszeit vom romanischen zum gothischen Stil von Adolph Goldschmidt. Mit 3 Tafeln in Lichtdruck und 45 Textabbildungen. Berlin 1902, Verlag von G. Grote. (Preis 6 Mk.)

Obwohl die Pfeilerfiguren im Westchor des Naumburger Domes den Höhepunkt der mittelalterlichen Monumentalplastik in Deutschland bezeichnen, haben sie doch erst vor wenigen Jahren angefangen, in hervorragendem Maafse die Aufmerksamkeit zu erregen, und die vorliegende Studie ist eigentlich der erste eingehende Versuch, ihre Vorstadien zu ermitteln, den Einflüssen nachzuforschen, die während des letzten Drittels vom XII. und des ersten Drittels vom XIII. Jahrh. auf die sächsische Skulptur eingewirkt haben. Drei Gruppen werden hier unterschieden und an der Hand eines sorgsam ausgewählten Materials nachgewiesen: die den gröfsten Theil des XII. Jahrh. beherrschenden, steifen nnd schematischen Figuren mit ausdruckslosen Köpfen; die tiefer ausgearbeiteten Gestalten mit schärferer Charakterisirung; wie sie an byzantinische Vorbilder anknüpften; die stärkere Bewegung mit gewaltsamen Faltenmotiven, wie sie sich auf der byzantinischen Grundlage weiter entwickelten. — Der Anstofs zur weiteren Ausbildung kam von Frankreich, und dafs er einem sächsischen Bildhauer zu danken ist, der die Portale von Paris und Chartres gesehen nnd studirt hat, weist der Verfasser in genialer, überzeugender Weise nach, indem er die an den Innenwänden des Magdeburger Domchors eingemauerten kleinen Gruppen und gröfseren Figuren zu einem wohl nie aufgebauten Portal von 1210 bis 1220 rekonstruirt und dessen engsten Zusammenhang mit dem neben ihm abgebildeten westlichen Hauptportal von Notre-Dame aus formalen und ikonographischen Gründen darlegt. — Dafs die Freiberger Goldene Pforte die nach Magdeburg gelangten französischen Einflüsse in typischer Hinsicht weiter verarbeitete, in formaler Beziehung aber die nordsächsischen Vorbilder, besondern die Halberstädter, selbstständig entwickelte, weiteren Anregungen durch byzantinische Skulpturen nachgebend, ergiebt sich aus den zahlreichen Analogien, welche der Verfasser aufbietet, sein mit äusserster Sorgfalt gesammeltes und zusammengestelltes Material bis an die Schwelle des höchsten Aufschwungs der sächsischen Plastik führend. — An Ausgiebigkeit der Motive, an Klarheit der Darlegung, an Folgerichtigkeit der Schlüsse läfst die ernste Studie nichts zu wünschen übrig, von der wohl die Fortsetzung erwartet werden darf. Schnütgen.

Die Meisterwerke der National-Gallery zu London. 222 Kunstdrucke nach den Originalgemälden. Mit einleitendem Text von Dr. Karl Voll. (Preis in Leinwand 12 Mk.)

Im Anschlusse an „Die Meisterwerke der Kgl. Aelteren Pinakothek zu München" und an „Die Meisterwerke der Kgl. Gemälde-Gallerie zu Dresden" ist im Kunstverlag von Franz Hanfstaengl zu München soeben der III. Band erschienen, welcher „Die Meisterwerke der Londoner National-Gallery" in vorzüglichen Autotypien vorführt, zuerst die so bedeutenden wie zahlreichen Italiener (die durch 97 Abbildungen vertreten sind), dann die wenigen Deutschen, die herrlichen Niederländer, die ausgezeichneten Flamländer, die auserlesenen Holländer, die mächtigen Spanier, endlich

Digitized by Google

die Franzosen und Engländer. Ungemein instruktiv ist der Gang durch diese lange Bilderreihe, die beste Vorbereitung auf die Besichtigung der Originale, die schönste Erinnerung daran; denn der Besuch der National-Gallery in London, die, obwohl erst 1824 gegründet, zu den hervorragendsten Gemäldesammlungen der Welt zählt, gehört zu den grofsen Bildungsmitteln auf diesem Gebiete, zumal gerade dieses Museum in hervorragendem Maafse Schule gemacht, die englischen Künstler zur Versenkung in die Vergangenheit, namentlich in die Geheimnisse der Präraffaelliten angeregt hat. Ueber die Geschichte, Bedeutung, Hauptgruppen des Museums informirt in ansreichendem Maafse die Einleitung. B.

Katechismus der Ornamentik, Leitfaden über die Geschichte, Entwickelung und charakteristischen Formen der Verzierungstile aller Zeiten von F. Kanitz, VI. vermehrte und verbesserte Anflage. Mit 137 in den Text gedruckten Abbildungen. J. J. Weber, Leipzig 1902. (Preis in Originalleinenband Mk. 2,50.)

Dieses Büchlein, welches sich als praktisches Unterrichtsmittel längst bewährte, hat durch die neue Auflage, namentlich durch den Zuwachs, welchen die Unterweisung über die byzantinische und arabische Kunst erfahren hat, sowie durch die Bereicherung des Illustrationsmaterials an Branchbarkeit noch gewonnen, so dafs es wohl verdient, besonders den Anfängern von Neuem in die Erinnerung gerufen zu werden. B.

Die Katholische Kirche in der Schweiz. Ihr gegenwärtiger Bestand neben einem historischen Ueberblick über die Vergangenheit, bearbeitet von A. Büchi. Mit einer Karte in Buntdruck, 8 Tafelbildern, 85 Textillustrationen und 8 statistischen Tabellen. Allgem. Verlags-Gesellschaft m. b. H, München 1902 (Preis gebunden 3,50 Mk.).

Die Aufgabe, die der Verfasser sich gestellt hat, ist sehr umfassend, indem er die gegenwärtigen Einrichtungen der katholischen Kirche in der Schweiz und das Leben in dieser bis in die einzelnen Verzweigungen darlegen, dazu auf die Vergangenheit hinweisen will, insoweit sie namentlich in ihren Gründungen und Denkmälern noch fortwirkt. Nach einem knapp gehaltenen geschichtlichen Ueberblick und nach Besprechung der kirchlichen Verhältnisse im Allgemeinen werden die fünf schweizerischen Bisthümer: Basel-Lugano, Chur, St. Gallen, Lausanne-Genf, Sitten, sowie die übrigen Jurisdiktionsbezirke, namentlich die beiden Abteien Maria Einsiedeln und St. Moritz, im Einzelnen behandelt hinsichtlich ihrer Entstehung, Entwicklung, Organisation auf dem unmittelbar und mittelbar kirchlichen Gebiete, also mit Einschlufs der Wohlthätigkeitsanstalten, Vereine u. s. w. Ungewöhnlich ist hier der Reichthum an alten Kunstdenkmälern, sowohl an Bauwerken, wie an Erzeugnissen der Plastik und der metallischen Künste, wie sie namentlich in Solothurn und Beromünster, in Chur und Engelberg, in St. Gallen und Freiburg, in Sitten: Kathedrale und Valeriakirche; zumeist in St. Moritz (Kanton Wallis) erhalten sind. Die Erwähnung und Beschreibung derselben nebst Abbildungen ist eine sehr schätzenswerthe Beigabe, und für die zweite Auflage, die das verdienstvolle Buch bald erfordern wird, dürfte sich eine noch anagiebigere Verwendung von Illustrationen empfehlen, denn diese Schätze sind sehr bedeutend und wenig bekannt. B.

Die Aachenfahrt. Verehrung der Aachener Heiligthümer seit den Tagen Karls des Grofsen bis in unsere Zeit. Von Stephan Beissel S. J. Herder, Freiburg 1902 (Preis 2,20 Mk.).

Zur diesjährigen Heiligthumsfahrt ist rechtzeitig dieses Büchlein erschienen (nach als 82. Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria-Laach"). Dasselbe stellt die zeitgenössischen Nachrichten über den Reliquienschatz Karls des Grofsen und den Anfang der Aachenfahrt, sowie über die allmählige Entwicklung der letzteren durch das frühe und späte Mittelalter, bis sie sich vor dessen Ausgang zu der bis heute fortdauernden siebenjährigen Feier festsetzte, in ganz objektiver, streng registrirender Weise zusammen, unter Verwendung einer ungemein reichen Literatur. Ueber die Pfalzkapelle und ihre Ausstattung, über die Reliquien und ihre Fassung, über die Verehrung derselben, deren Art und Ausdehnung, über die sinnliche Zeigung und die Fahrten zu derselben von Nah und Fern berichtet der Verfasser in eingehender, überall auf die Quellen verweisender Art, sodafs der Zuverlässigkeit und Beweisführung uneingeschränktes Lob gespendet werden mufs. Dafs bei diesen Erörterungen zahlreiche hagiographische, symbolische, kulturgeschichtliche, namentlich auch kunsthistorische und technische Notizen eingeflochten werden, verleiht noch einen besonderen Reiz und Werth dem ungemein interessanten Büchlein, welches den Wunsch weckt, dafs sein Verfasser die von ihm in Aussicht gestellten phototypischen Bilder der Kunstschätze des Kaiserdomes mit einer recht gründlichen Beschreibung der Reliquien und Reliquiare, der stofflichen wie der metallischen, begleiten möge. Denn seit der Veröffentlichung von ca. 40 Jahren hat die Forschung erhebliche Fortschritte gemacht, welche durch das Vergleichsmaterial der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf noch gesteigert werden.

Schnütgen.

Die 12 Ansichtskarten nach Gruppen aus der Schmederer'schen Krippen-Sammlung im Kgl. bayr. National-Museum zu München, welche Meisenbach, Riffarth & Co. in einem von Rudolf von Seitz gezeichneten Umschlag versenden, (Preis Mk. 1,20), sind sehr geeignet, diese schönen eigenartigen Erzeugnisse der deutschen, österreichischen, namentlich süditalienischen Kleinplastik des XVII. und XVIII. Jahrh. zu popularisiren, auf welche in dieser Zeitschrift, Bd. XIV, Sp. 287 hingewiesen wurde und jetzt wiederum verwiesen sei mit dem Ausdruck der Hoffnung auf das baldige Erscheinen der II. vermehrten Auflage. S.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. Abhandlungen: Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes. (Mit 4 Abbildungen.) II. Aus dem Leben des h. Petrus. Von A. Steffens 161

Zur Entwicklung des liturgischen Farbenkanons. (Schluss.) Von J. Braun 171

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. (Mit 7 Abbild.) III. 6. Romanisches Reliquienkissen in St. Patrokli zu Soest. 7. Französisches Elfenbeindiptychon des XIV. Jahrh. im Bischöfl. Museum zu Munster. 8 Hochgothisches Reliquienkästchen von Holz mit gestanztem und emaillirtem Silberschmuck in St. Ursula zu Köln. Von Schnütgen . . 177

II. Nachrichten: Friedrich Schlie †. Von Schnütgen 187

III. Bücherschau: Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. VI. Aufl. IV. Die Renaissance im Norden und die Kunst des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Von S. 187

Luthmer, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden. I. Band: Der Rheingau. Von Schnütgen 189

Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Uebergangszeit vom romanischen zum gothischen Stil. Von Schnütgen 189

Voll, Die Meisterwerke der National-Gallery zu London. Von P. 190

Kanitz, Katechismus der Ornamentik. VI. Aufl. Von B. 191

Büchi, Die katholische Kirche in der Schweiz. Von B. . 191

Beissel, Die Aachenfahrt. Von Schnütgen 192

Zwölf Ansichtspostkarten, nach Gruppen aus der Schmiederer'schen Krippen-Sammlung. Von S. 192

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1 September 1902.

Digitized by Google

Digitized by Google

OCT 24 1902 FA 16.2

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN

XV. JAHRG. HEFT 7.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1902.

Digitized by Google

DEC 5 1902
LIBRARY

Vereinigung

zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung überief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die eitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. V. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrath RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Dr. DÜSTERWALD Pfarrer an St. Martin (KÖLN).
Professor WILH. EFFMANN (KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (FREIBURG).
Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Königl. Baurath F. C. HEIMANN (KÖLN).
Domdechant Dr. JACOB (REGENSBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, VAN VLEUTEN, ALDENKIRCHEN und SCHNÜTGEN den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Digitized by Google

Abhandlungen.

Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes.

(Mit 4 Abbildungen.)

III.

Aus dem Leben und Kultus der hh. Drei Könige.

egebenheiten, die sich sämmtlich auf die hh. Drei Könige beziehen, bringt die zweite Bilderreihe auf der Südseite zur Darstellung. Die Vorwürfe sind entnommen der Bibel (Matth. 2, 1—16), der Geschichte, und der die Lücken ausfüllenden geschäftigen Legende. Wann und wie die Leiber der hh. Drei Könige, welche jetzt im Kölner Dome ruhen, aus dem Morgenlande nach Europa gekommen, darüber sind geschichtliche Zeugnisse nicht vorhanden. Nachweisbar ruhten sie in Konstantinopel, wohin sie wahrscheinlich unter Kaiser Zeno I. (474 bis 491) gebracht wurden. Denn eine Goldmünze dieses Kaisers fand sich bei ihren Gebeinen. In Konstantinopel können sie nur kurze Zeit geblieben sein; sonst müfsten sich dort Spuren ihrer Verehrung finden. Bald kamen sie nach Mailand, wo sie in der Basilica Eustorgiana in einem mächtigen Steinsarkophage, der noch heute erhalten ist, beigesetzt wurden. Dieser Sarkophag, 4 *m* lang, 2 *m* hoch und 2,25 *m* breit, besteht aus einem einzigen Block weifsen Marmors aus den Steinbrüchen von Valtellina und ist wohl eine Arbeit aus der letzten Zeit des römischen Reiches. „Basilica regum“ (Drei-Königen-Kirche) wurde die Basilika des Eustorgius im Kalendarium der Mailänder Kirche und in ihren liturgischen Büchern schon vor dem X. Jahrh. genannt, und auf der Fassade dieser Kirche befindet sich links eine in den Stein gemeifselte Inschrift aus sehr früher Zeit folgenden Wortlauts: *Basilica Eustorgiana Titulo Regibus Magis.* Am Kapitelle des vierten Pfeilers vom Eingange rechts im Hauptschiffe befindet sich ein Basrelief, welches die Sachverständigen als Arbeit des IX. Jahrh. erklären,[18]) darstellend auf einem von Ochsen gezogenen Wagen, dem ein Engel voranschwebt, einen Schrein, der dem Sarkophag der hh. Drei Könige nach gebilde ist. Auf diese Art soll der Ueberlieferung zufolge die Uebertragung nach Mailand stattgefunden haben. Der Stern der hh. Drei Könige war nach einigen alten Auslegern nichts anderes als das Lichtbild eines Engels. In Mailand verblieben die Gebeine bis zum 10. Juni 1164. Reinold, Kanzler Kaiser Friedrichs des Rothbarts und ernannter Erzbischof von Köln, erhielt sie von seinem Kaiserlichen Herrn auf seine Bitte zum Geschenke und brachte sie am 23. Juli 1164 nach Köln in den Dom.

Weil die Leiber der hh. Drei Könige zu Mailand in der Basilika des Eustorgius, eines Mailänder Bischofs aus der Zeit Kaiser Konstantin des Grofsen, ruhten, so wurde später ihre Uebertragung mit diesem Bischofe in Verbindung gebracht, und es konnte nun auch nicht fehlen, dafs Konstantin's Mutter, die h. Helena, die Reliquien aus dem Morgenlande nach Konstantinopel gebracht haben mufste. Die im alten Kölner Brevier enthaltene Legende über das Leben und den Tod der ersten fürstlichen Anbeter Christi sind eine Weiterspinnung der bereits in den alten Mailänder liturgischen Büchern vorhandenen Ansätze der Sagenbildung.

Zum Verständnifs der Bilderreihe glaubte ich diese Bemerkungen allgemeiner Natur vorausschicken zu müssen. In der Ausführung ist diese Bilderreihe der ersten ähnlich, aber merklich verschieden von den Gemälden, welche den h. Petrus betreffen. Nirgendwo reichen die einzelnen Bilder über den architektonischen Rahmen in's Nebenfeld hinein; selbst die schmalen, an die Säulen angrenzenden Arkaden haben für sich abgegrenzte Darstellungen. Die Ueberschriften sind spärlicher und vollständig ausgeschrieben. Der Heiligenschein kommt in der ganzen Bilderreihe nur dreimal vor, bei Jesus, Maria und Thomas. Er ist im Gemälde das Correlat zum Titel *sanctus* in der Schrift. Die ganze Darstellung, die Gesichtsbildung nament-

[18]) »Memoria sui Re Magi«, Paolo Rotta, Milano, (1886) S. 6.

Digitized by Google

lich ist lebendiger, anmuthiger, freier als in den Petrus-Bildern. Gehen wir indes zu den einzelnen Bildern über.

1. Den hh. Drei Königen erscheint der Stern.

Die Weissagung Balaams: „Aufgehen wird ein Stern aus Jakob und sich erheben ein Scepter aus Israel" u. s. w. (4. Moses 24, 17), welche im ganzen Orient bekannt war, beschäftigte ganz besonders das Sinnen eines Volkes, welches fern im Orient am Meeresgestade wohnte. Dort waren zwölf der gelehrtesten und in den himmlischen Geheimnissen kundigsten Männer, die man Magier nannte, eigens bestellt und auserlesen, um auf einer Bergeshöhe das Erscheinen dieses Sternes abzuwarten. Wenn einer von ihnen starb, so trat sein Sohn oder ein geeigneter Verwandter an seine Stelle. Alljährlich gingen sie nach der Getreideernte auf diesen Berg, Siegberg (mons victoralis) genannt, der bewaldet war und eine Felsgrotte hatte, um in stillem, sehnsüchtigem Gebete auf das Erscheinen des Sternes zu harren. Sie blieben dort drei Tage. Und siehe da, als der Heiland geboren wurde, liefs sich auf den Siegberg ein Stern herab, der das Bild eines Knäbleins in sich trug und überragt war vom Zeichen des Kreuzes. Dieser Stern sagte den Magiern, dafs sie nach Judäa aufbrechen sollten, um dort das ewig bleibende Licht aufzusuchen. Und die Magier begaben sich, mit Geschenken versehen, auf den Weg. Ein Stern aber, heller und schöner als die übrigen Gestirne, ging Tag und Nacht vor ihnen her bis nach Judäa.

So die Legende des Kölner Breviers.[18])

In unserm Bilde haben wir die getreue Darstellung dieser Legende. Um die bewaldete Bergspitze und ihre Abhänge sind drei gekrönte Männer gruppirt. Ueber der Bergesspitze glänzt ein mächtiger Stern, in welchen mit schwarzen Strichen das von einem Kreise umzogene Bild eines Knaben, der ein Kreuz über die Schulter gelegt hat, hineingezeichnet ist. Unten im Vordergrunde am Bergabhange sitzt ein junger, noch bartloser König, freudig erstaunt zum Stern hinaufschauend und mit der Linken auf ihn hinweisend. Der Boden ist mit Pflanzen und Sträuchern übersät, zwischen welchen Hasen und Kaninchen spielen.

[18]) Tertia et quarta die post Epiphaniam, Fol. 34 v. und 35.

Dem jungen Könige gegenüber steht, durch die Bergschlucht halb verdeckt, der zweite König mittleren Alters mit braunem Haar und Bart. Auch er schaut entzückt nach oben und zeigt mit hoch erhobener Rechte auf den Stern hin. Hinter dem Berge und durch ihn zu zwei Drittel verdeckt steht der dritte König, ein alter Mann mit grauem Haar und Bart. Die Rechte hat er auf die Brust gelegt, die Linke hält er an die Stirne, wie um das Auge zu schützen vor dem blendenden Glanze des wunderbaren, dicht über ihm schwebenden Sternes, zu welchem er hinschaut. Einen König mit schwarzer Hautfärbe kennt unsere Legende nicht, und auch im Bilde ist kein solcher zu schauen.

Im schmalen Nebenfelde knieen zwei Hirten an belaubtem Berghange mit gefalteten Händen, staunend nach oben schauend zum wunderbaren Gestirn. Im Vordergrunde weiden Schafe.

Die Legende lautet, wie folgt:

Contemplando magi celi molimina sorte
Motus presagi fiunt stelle Iacob exorte.
Während die Weisen betrachten des Himmels Gebilde dort oben,
Werden sie inne des Sterns, der aus Jakob sich eben erhoben.

2. Anbetung der hh. Drei Könige.

Gegenstand der Darstellung ist der Bericht des Evangelisten Matthäus (2, 9. 11): Der Stern stand still über der Stelle, wo der Knabe war. Und die Magier traten ein in das Haus, fanden den Knaben mit Maria seiner Mutter, fielen nieder und beteten ihn an. Und sie öffneten ihre Geschenke und brachten ihm ihre Gaben dar: Gold, Weihrauch und Myrrhen.

Im Bilde rechts vom Beschauer sitzt auf einem Podium die Gottesmutter, auf ihrem vom Heiligenschein umstrahlten Haupte eine Krone tragend. Ueber ihr steht *maria*; jedenfalls war der Name *ihs* vorgefügt. Denn die noch vorhandenen Spuren rühren von einem Schriftbande her, welches mehr als hinlänglichen Raum hierfür bot. Auf dem Schofse der Mutter steht das mit einem blauen Röckchen vollständig bekleidete Jesuskind, dessen lockiges Köpfchen vom Kreuznimbus umgeben ist. Die Mutter hält dem Kinde die Rechte unter den Arm und die Linke unter die Füfschen. Vor dem Kinde kniet der älteste der drei Weisen, der mit der Linken ehrerbietig seine Krone abnimmt und mit der Rechten ein Gefäfs nach

Digitized by Google

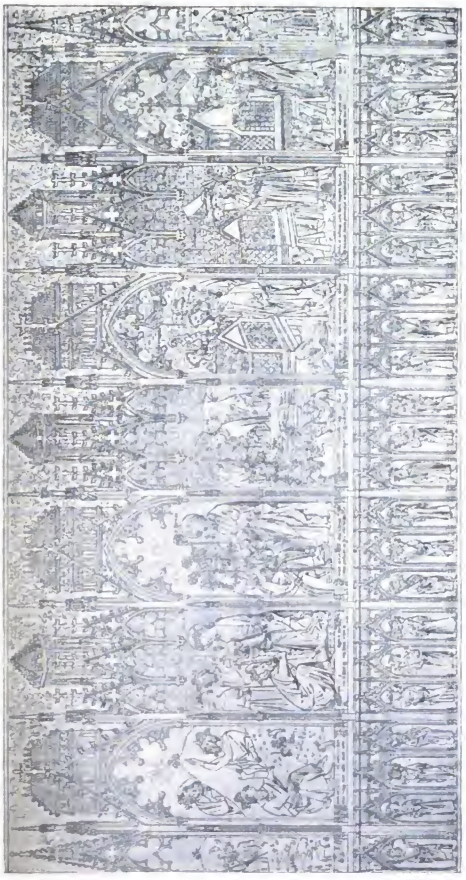


Abb. 3. Aus dem Leben und Kulten der hh. Drei Könige

Digitized by Google

Art eines Ciboriums mit Geschenken dem göttlichen Knaben darreicht. Dieser hebt mit beiden Händchen den Deckel von dem Gefäfse. In der Mitte nach dem Hintergrunde hin steht der zweite König, ein ähnliches Gefäfs wie das des ersten in der linken Hand tragend und mit der Rechten nach dem in der Höhe glänzenden Sterne hinzeigend. Er scheint mit dem jüngsten Könige zu sprechen, der zu seiner Rechten steht und in seiner rechten Hand ebenfalls ein ciborienähnliches Gefäfs trägt. Der Stern ist in diesem Bilde kleiner und trägt keinerlei Bild.

Die Legende erläutert die Bedeutung der dem Jesusknaben dargebrachten Geschenke:

Aurum cum thure mirramque regno deitati
Atque sepulture dant tria dona beati.
Gold und Weihrauch und Myrrhen opfern die heil'gen drei Männer,
Königs-Würde und göttlicher sowie seines Grabes Bekenner.

3. Der h. Apostel Thomas weiht die hh. Drei Könige zu Bischöfen.

Nachdem die hh. Drei Könige von Bethlehem in ihr Land zurückgekehrt waren, verkündeten sie ihren Volksgenossen die frohe Botschaft von der Menschwerdung des Gottessohnes. In hohen Ehren hielten sie den Berg, wo ihnen der Stern zuerst erschienen. Sie bauten dort eine Stadt, die sie Siegberg nannten, und auf der Höhe des Berges errichteten sie eine Kapelle mit dem Bilde des mit dem Kreuze bezeichneten Jesusknaben. Unermüdlich waren sie in der Uebung von Werken der Tugend und Gottseligkeit, bis der Apostel Thomas in jene Gegenden kam, um die Lehre Jesu Christi zu verkündigen. Ihm gesellten sie sich zu und empfingen von ihm die h. Taufe. Und weil sie Männer der Auserwählung waren, ertheilte ihnen Thomas auch die Bischofsweihe und überwies die Völker des Orientes ihrer Hirtensorgfalt.

So das Kölner Brevier.[14])

Im Bilde sitzen links vom Beschauer nebeneinander die hh. Drei Könige auf Faldistorien, die auf einem Podium stehen. Sie sind in vollem Bischofsornat, tragen die Mitra auf dem Haupte, und zwei von ihnen halten bereits den Bischofsstab in der Hand. Der dritte, der älteste, erhält denselben erst aus der Linken des Apostels Thomas, der mit der Rechten ihn zu segnen scheint.

[14]) Quinta die post Epiphaniam Fol. 35 v., 36.

Der jüngste, noch immer bartlose Magier trägt eine blaue, der zweite eine rothe, der älteste eine grüne Planeta. Der Apostel hat ein rothes Untergewand und einen blauen Mantel. Sein Haupt ist vom Heiligenschein umstrahlt. Ueber ihm steht *S. thomas*; über den hh. Drei Königen das Wort *magi*.

Unter dem Bilde steht die vollständig erhaltene Legende:

Christicolas veros facis istos didime[15]) gentis
Summos presbiteros hos consecrans orientis.
Wahre Christen Du machest aus ihnen, o Thomas, den Heiden,
Weih'st sie zu Oberhirten, die Völker des Ostens zu weiden.

4. Begräbnifs der hh. Drei Könige.

Um das Jahr 54 nach Christus begingen die bischöflichen Magier das Weihnachtsfest in gewohnter feierlicher Weise in der von ihnen erbauten Hauptkirche der Stadt Seuwa. Am achten Tage nach Weihnachten starb der älteste von ihnen, Melchior genannt, am Altare nach Darbringung des h. Mefsopfers im 116. Jahre seines Alters und wurde von seinen beiden überlebenden Gefährten mit kostbaren Spezereien in einem für alle drei bestimmten marmornen Sarkophage in genannter Kirche beigesetzt. Am 6. Januar, dem Tage der Erscheinung des Herrn, starb in gleicher Weise ebendaselbst der zweite, Balthasar mit Namen, im 112. Jahre seines Alters, und wurde von dem noch überlebenden jüngsten in den Steinsarg zu dem ersten hingelegt. Und als er hineingelegt wurde, machte die Leiche des ersten, wie wenn sie lebendig gewesen wäre, dem hinzukommenden Gefährten Platz. Am sechsten Tage der Oktav der Erscheinung des Herrn, am 11. Januar, starb ebenso wie die beiden andern der dritte, Jaspar benannt, im 109. Jahre seines Alters, und wurde von den Bischöfen der Kirchenprovinz, die mit ihren Priestern und sonstigen Kirchendienern zu den Exequien herbeigeeilt waren, feierlich bestattet. Und als die Leiche in den Steinsarg hineingelegt wurde, da rückte von den beiden bereits dort ruhenden Magiern der eine nach links, der andere nach rechts, und so nahmen sie wie im Leben den geliebten jüngsten Gefährten in ihre Mitte. Das Grab der Magier aber wurde in hohen Ehren gehalten, viel von

[15]) Thomas führt im Evangelium den Zunamen „Zwilling" (didymus), Joh. 20, 24.

Digitized by Google

den Gläubigen besucht, durch Wunder verherrlicht, und der 11. Januar wurde im Orient von den Gläubigen alljährlich als Festtag begangen.

So die Erzählung des alten Kölner Breviers.[16])

Im Bilde schauen wir im Vordergrunde einen mächtigen Steinsarg, auf dessen hinterer Seiten-Wand das Wort *magi* zu lesen ist. In diesem Sarge ruhen die hh. Drei Könige in Pontifikalkleidern mit Mitra und Stab. Die Hände haben sie übereinander gekreuzt. Vorn liegt der älteste, in der Mitte der bartlose jüngste, links von ihm der mittlere, der den Kopf emporzurichten scheint. Hinter dem Steinsarg steht in rothem Chormantel ein Bischof, der aus einem Buche Gebete spricht. Auch was er spricht, ist angegeben. Das Buch ist die alte Kölner Agende. Die auf die beiden Blattseiten des geöffneten Buches geschriebenen Worte sind der commendatio animarum entnommen und lauten:

Omnipotentis dei iudicis universorum misericordias fratres carissimi deprecemur pro spiritibus carorum nostrorum.[17])

Lasset uns, geliebteste Brüder, erflehen die Erbarmungen des allmächtigen Gottes, des Richters aller Menschen, für die Seelen unserer Lieben.

Vor dem Bischof steht ein Kleriker, der in der Linken ein Kreuz und in der Rechten ein Rauchfafs trägt, hinter dem Bischof ein anderer Kleriker mit einem Aspergill. Noch drei andere Geistliche stehen bei dem Bischofe, von denen der zuvörderst stehende ein Priester zu sein scheint. Er trägt ein Gewandstück, der Form nach ähnlich dem Hermelin, wie ihn die Kölner Pfarrer noch heute zu tragen pflegen. Die Aufsenseite jedoch ist von rothem Stoffe und die Pelzverbrämung nach innen gekehrt, wie es bei Kölner Stiftsherren der Fall zu sein pflegte. Der Kopf ist mit einer grauen, bis auf die Schultern reichenden Pelzhülle bedeckt. Vor der vorderen Seitenwand des Sarges sind in Halbfiguren vier Hülfeflehende dargestellt, von denen einer sich auf eine Krücke stützt.

Die Legende hat folgende Fassung:

Fata sinente deo subeundo magi tumulantur
In mausoleo digne soliqne locantur.
Als sie im Herren entschlafen, erhielten an würdiger Stätte
Abgesondert von andern sie ein Mausoleum zum Bette.

5. Uebertragung der hh. Drei Könige nach Konstantinopel.

Die selige Helena, Mutter des Kaisers Konstantin, eine mit allen Tugenden gezierte und für alles, was den christlichen Namen betraf, hochherzig bemühte Frau, bewies einen ganz besonderen Eifer im Sammeln von Reliquien der Heiligen. In eigener Person reiste sie durch die weiten Länder des römischen Reiches nach dem Morgenlande und nach dem Abendlande und baute über den Leibern der Märtyrer ansehnliche Kirchen. Auch wufste sie sich die Leiber der hh. Drei Könige zu verschaffen und brachte sie nach Konstantinopel, wo sie in grofsen Ehren blieben bis zu den Zeiten des Kaisers Manuel.

So das Kölner Brevier zum 23. Juli.[18])

Im Bilde links vom Beschauer sehen wir einen mächtigen Reliquienschrein, dessen Dach mit einem gothischen Kamme verziert ist. Durch die goldenen, in der Diagonale sich kreuzenden Gitterstäbe des Schreines hindurch sehen wir die Gebeine der hh. Drei Könige. Vorne oben an der Seitenwand steht *magi* geschrieben. Vor dem Schreine steht Helena, in kaiserlichem Schmucke, die Krone auf dem Haupte, in blauem Kleide und rosafarbenem Mantel, eine wahrhaft fürstliche Gestalt, voll Anmuth und Hoheit, die schönste der ganzen Bilderreihe. Mit der zierlichen Linken hält sie ihren Mantel; mit der Rechten scheint sie den Schrein zu berühren. Hinter dem Schreine, fast ganz von ihm verdeckt, steht ein Bischof mit Stab und Mitra, rückwärts von diesem ein bärtiger Kleriker, wohl sein Kaplan, und vor ihm sechs andere ebenfalls bärtige Kleriker, von denen einer das mit einem goldenen Panier, auf welches ein Engel gezeichnet ist, versehene Vexillum trägt, und ein anderer dem Bischof ein geöffnetes Buch vorhält. Unten am Boden vor und neben dem Schreine liegen eine Frau und

[16]) In festo obitus tercii regis, Fol. 36 v., 37.

[17]) Die Worte sind entnommen folgenden Orationen: Omnipotentis dei misericordias, fratres carissimi, deprecemur: cuius iudicio nascimur et finimur: ut spiritus carorum nostrorum, quos domini pietas de incolatu huius seculi transire precepit, requies eterna suscipiat et eos in beata resurrectione representet et in sinu abrahe collocare dignetur. Per christum etc.

Deum, iudicem universitatis, deum celestium, terrestrium et infernorum, deprecemur, fratres carissimi, pro spiritibus carorum nostrorum; ut eos dominus in requie collocare dignetur et in parte beate resurrectionis resuscitet. Per christum etc.

[18]) Translatio trium regum, B. 30 v.

Digitized by Google

ein Kind zum Gebete hingestreckt mit gefalteten Händen. In der Höhe über dem Schreine steht geschrieben *Constantinopolis*.

Unter dem Bilde stehen folgende Verse:

Compta per maria cumulo vexata laborum
Vexit helena pia bizancion ossa magorum.

Unter unsäglichen Mühen trug Helena über die Meere,
Herrlich geschmückt, nach Byzanz die Gebeine der
Weisen mit Ehre.

6. Uebertragung der hh. Drei Könige nach Mailand.

Zu Kaiser Manuels Zeiten lebte ein sehr unterrichteter und frommer Mann, griechischer Abkunft, Eustorgius mit Namen. Dieser kam als Botschafter des Kaisers Manuel nach Mailand und wurde dort vom Volke zum Bischofe gewählt. Eustorgius kehrte daher nach Konstantinopel zurück, sagte dem Kaiser Dank und erhielt von diesem, auf seine Bitten die Leiber der hh. Drei Könige zum Geschenke. In einem Marmorsarge brachte er diese mit vieler Mühe, unter vielen Nachtwachen und Gebeten in die Stadt Mailand.

So berichtet das alte Kölner Brevier.[19])

Seltsam mag es erscheinen, dafs im Brevier wie in der Legende unseres Bildes Kaiser Manuel aus dem XII. Jahrh. (1143—1180) zum Zeitgenossen des Mailänder Bischofs Eustorgius, der im IV. Jahrh. lebte, gemacht wird. Kaiser Manuel war den Abendländern anlafslich des zweiten Kreuzzuges besonders bekannt geworden, und so kam es, dafs sein Name als Kollektivname für den Kaiser von Bryzanz überhaupt in Geltung kam. Da nun die Mailändische Lebensbeschreibung des Eustorgius den Kaiser, welcher die heiligen Leiber hergab, verschwieg, so wurde in Köln einfach der selbstverständliche Name Manuel hinzugefügt. Die Legende unseres Bildes besagt auch, die hh. Drei Könige seien im Tempel des Ambrosius (fanum Ambrosianum) zu Mailand beigesetzt worden. Mit dieser Ambrosius-Kirche verhält es sich ähnlich wie mit dem Namen Manuel. Im Brevier ist die mailändische Kirche, in welcher die Beisetzung stattfand, nicht genannt. Da aber die Ambrosius-Kirche als die Hauptkirche Mailands bekannt war, so wurde sie ohne Weiteres auch als Beisetzungs-Kirche der hh. Drei Könige hingeschrieben. In Wirklichkeit wurden die hh. Drei Könige in der Basilica Eustorgiana, die übrigens der Ambrosiana ähnlich sieht, beigesetzt.

In unserm Bilde steht links vom Beschauer derselbe Reliquienschrein mit derselben Aufschrift wie im vorigen Bilde, nur ist das Gitter der Vorderseite nicht rautenförmig, sondern rechteckig gearbeitet; vor ihm steht ein Bischof mit langem, weifsem Barte — Eustorgius ist gemeint — mit Chormantel und Mitra angethan. In der Linken hält er den Stab, mit der Rechten berührt er als Uebertrager den Schrein. Wie im vorigen Bilde, so umgiebt auch hier den Bischof ein Gefolge von sieben Klerikern. Einer steht hinter ihm, ein anderer hält ein geöffnetes Buch vor ihn hin, ein Dritter trägt das Vexillum, und wieder ein anderer, der durch den Kasten ganz verdeckt ist, hält das Kreuz, welches wohl das Erzbischöfliche ist, da es vor Eustorgius hingehalten wird. Unten zur Seite des Schreines kniet ein betendes Kind mit gefalteten Händen. Ueber dem Schrein steht geschrieben *mediolanum*. Die Legende lautet, wie folgt:

Prosulis instante voto sacra corpora fanum
Et manuel dante ponuntur in ambrosianum.

Innigst flehet der Bischof, fort trägt er die heiligen
Pfande,
Manuel läfst sie wandern nach des Ambrosius Lande.

7. Uebertragung der hh. Drei Könige nach Köln.

Im Jahre 1164, als der römische Kaiser Friedrich die wider ihn empörten Mailänder unterjocht hatte, und die Stadt in seiner Gewalt war, hat der Erzbischof der Kölner Kirche, Reynoldus, die Leiber der hh. Drei Könige sich zum Geschenke erbeten und erhalten. Auch erhielt er die kostbaren Ueberreste der beiden Märtyrer Felix und Nabor, die in derselben Stadt für Christus gelitten hatten. Mit grofser Freude sandte er nunmehr sowohl die hh. Drei Könige als die beiden Märtyrer durch achtbare Personen nach Köln. Als sie herannahten, eilte ihnen die ganze Stadt entgegen, die Geistlichkeit sowohl als das Volk beiderlei Geschlechtes und jeglichen Alters, und unter Hymnen und Gesängen setzten sie den vom Himmel ihnen gesandten Schatz in der Kirche des h. Petrus nieder. Seit jener Zeit begann Köln mehr zuzunehmen (magis proficere)[20]) an Ruhm und Ansehen.

[19]) a. a. O. B. 80 v.

[20]) Das doppelsinnige „magis" ist anscheinend absichtlich gewählt, um zugleich auszudrücken, dafs durch die hh. Drei Könige (magis) Köln mehr (magis) zugenommen.

Digitized by Google

So das Kölner Brevier.[21])

In unserm Bilde steht links vom Beschauer der Reliquienschrein, aber nicht derselbe, wie in den beiden vorhergehenden Bildern, sondern der grofse, prächtige, unter Erzbischof Philipp von Heinsberg (1167—1191) angefertigte, wenn auch nicht ganz vollendete, kunstvolle Schrein, in welchem die hh. Drei Könige noch jetzt ruhen. An der Vorderseite trägt er die Aufschrift *magi*. Durch das Gitter erblickt man die heiligen Leiber. Denn als die hh. Drei Könige nach Köln kamen, waren sie, weil einbalsamirt, noch mumienartig erhalten und daher nach aufsen unversehrt bis auf die Haut und die Haare.[22]) Reinold von Dassel in Person ist im Bilde als Ueberbringer der hh. Drei Könige dargestellt, als welchen ihn auch die Geschichte bezeichnet. Mag er auch von Mailand aus zunächst die hh. Leiber durch Getreue haben fortführen lassen, weil er sehr vorsichtig zu Werke gehen mufste, so ist er ihnen doch bald nachgereist und hat in eigener Person am 23. Juli 1164 die hh. Drei Könige triumphierend in den Kölner Dom gebracht. Das Bild ist überragt vom Vexillum des Kölner Kapitels; denn das wallende Panier zeigt das schwarze Kreuz des Kölner Erzstiftes. Der Name Reynoldus, den Osterwald noch ganz gelesen zu haben scheint, von dem aber jetzt nur noch das d vorhanden ist, steht unterhalb des Vexillums geschrieben, von dessen Schaft in zwei Hälften getrennt. Reinold mit greisem Barte, angethan mit Kasel und Mitra, den Stab in der Linken haltend, steht vor dem Schreine, den er mit der rechten Hand berührt. Die ihn umgebenden Kleriker, von denen sechs sichtbar sind, sind bartlos; einer von ihnen trägt ein Biret. Unten am Schreine knieen ein Mann und eine Frau in andächtigem Gebete.

Im schmalen Seitenfelde steht eine Gruppe von drei zuschauenden Bürgern, überragt von einem mit Zinnen gekrönten Gebäude.

Die Legende, welche sehr gelitten hat, lautet folgendermafsen:

Munere cesareo prece portantur et cantis
Sanctis cara deo redantur munera tantis.

Hierher als Kaisers Geschenk sie trägt man mit Beten und Singen;
Gottgefällige Gaben solch' Heil'gen zum Danke wir bringen.

Nachträglich sei bemerkt, dafs die Legende Sp. 164 zu lesen ist:

Petrum pontificem omnibus potestatibus **plenum**
Elevant ad apicem poliorem quam regnum terrenum.

Die Korrektur war aus Versehen unberücksichtigt geblieben.

Köln. Arnold Steffens.

[21]) a. a. O. B. 31.

[22]) Pertz »Mon. Germ. Scr.« XVII, 315, VI, 513.

Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg.

I.

Durch das grundlegende Werk von Swarzenski über die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrh.[1]) erfuhr nicht nur ein an sich bedeutsamer Gegenstand die ihm geziemende kunstgeschichtliche Würdigung. Es wird zugleich auch den Ausgangspunkt bilden für das Studium der monumentalen Malerei im deutschen Süden, namentlich in Bayern und in der Einflufssphäre von Regensburg.

Swarzenski gelangte zu dem Resultate, dafs in Regensburg, und zwar hauptsächlich in St. Emmeram, im frühen Mittelalter eine Buchmalschule bestand, welche am Ausgange des X. Jahrh. zur Zeit des grofsen hl. Bischofs Wolfgang und unter der Regierung des Abtes Ramwold in St. Emmeram in Blüthe kam, in den ersten Dezennien des folgenden Jahrhunderts unter der Regierung Kaiser Heinrichs II. ihr Bestes leistete, aber gegen das Ende des nämlichen Jahrhunderts einem raschen Zerfalle entgegenging.

Auf den Stand der monumentalen Malerei in der gleichen Periode in den betreffenden deutschen Gauen eröffnet das Werk nur spärliche Aussichten. Dafs gerade in der Blüthezeit der südostdeutschen, von Regensburg ausgehenden Buchmalkunst auch Werke monumentaler Art entstanden, lehrt die gelegentliche Bemerkung, dafs der fruchtbare Schreiber und Buchmaler Abt Ellinger von Tegernsee (1017—1026 und 1031—1040) die Krypta seiner Klosterkirche mit Wandgemälden ausstattete (S. 128). Sicher war er nicht der einzige Förderer dieser Kunst im XI. Jahrh. Denn von einem seiner nächsten Nachfolger, Eberhard († 1091), wird die Pflege des nämlichen Kunst-

[1]) »Denkmäler der süddeutschen Malerei des früheren Mittelalters«, I. Theil, Leipzig, Hiersemann (1901).

Digitized by Google

zweiges neben manchen anderen ausdrücklich rühmend hervorgehoben.[2]) Nachrichten von Freising, Passau, Eichstätt, Benediktbeuren machen es sodann wahrscheinlich, dafs die Uebung, gröfsere Gotteshäuser mit Gemälden zu schmücken, im XI. Jahrh. die Regel war.[3])

In welchem Verhältnifs aber die monumentale Malkunst von damals zu ihrer Schwester, der Buchmalerei, in den bayerischen Gauen stand, ist aus Mangel an erhaltenen Denkmälern wohl schwer zu bestimmen. Mehr Vergleichsobjekte bieten sich im XII. Jahrh. dar. Für Regensburg und seine Umgebung waren schon länger bekannt die Malereien von Obermünster und Perschen. Mehr Beachtung fanden in den letzten Jahren wiederum die fragmentarischen Ueberbleibsel von solchen in der Magdalenen-Kapelle von St. Emmeram und die Bischofsbilder in der bischöflichen Burgkapelle von Donaustauf. So weit und so gut es möglich war, wurden wieder ans Tageslicht gezogen die bedeutenden Malereien der Allerheiligenkapelle im Domkreuzgang zu Regensburg, des Mausoleums von Bischof Hartwich II (1155—1164). In unerwartet glänzender Weise feierten endlich in allerjüngster Zeit Auferstehung ornamental und figural gleich hervorragende Wandbilder der Klosterkirche von Prüfening, einer Stiftung des hl. Otto von Bamberg. Sie sind dazu berufen, unter die beachtetsten Kunstdenkmäler des XII. Jahrh. in Süddeutschland eingereiht zu werden und zugleich den ausübenden Künstlern einen ungeahnt reichen Formenschatz aus der ornamentalen Kunstsprache jener Epoche an die Hand zu geben.

Indes verfolgen die vorliegenden Zeilen nicht den Zweck, all den genannten Werken die ihnen zukommende Stellung in der Kunstgeschichte anzuweisen. Es will und kann einer zusammenfassenden, erschöpfenden kunstgeschichtlichen Bearbeitung derselben von berufener Seite nicht vorgegriffen werden. Dagegen möchte ich auf einen, dem gleichen Zeitraume angehörigen Gemäldecyklus von St. Emmeram aufmerksam machen, welcher die Antheilnahme dieses Klosters an der Kunstthätigkeit im XII. Jahrh. zu beleuchten geeignet ist. Was wir darüber wissen, gewinnt vielleicht dadurch an Interesse, dafs St. Emmeram auch im XII. Jahrh. wieder eine nicht untergeordnete Rolle und zwar in der monumentalen Malerei zugefallen war.[4]) Jener Cyklus schmückte die flache Holzdecke der Abteikirche.

Von den Bildertituli zu St. Emmeram wurden wiederholt mehr oder minder umfassende Aufzeichnungen gemacht. Die älteste, welche ich kenne, steht in einer Papierhandschrift des XV. Jahrh. im Besitze des Cisterzienser-Klosters Wilhelring bei Linz (Cod. VI, 3).[5]) Aufser einer Weiheinschrift und Legende in der Abtskapelle zu St. Emmeram bietet sie lediglich eine kurze Beschreibung und Abschrift der tituli der Plafondgemälde der Abteikirche. Der Text beginnt mit den Worten:

Subsequencia carmina in summitate ecclesie s. Emerammi Ratispone junctis figuris historias continentibus habentur.

Eine Sammlung derartiger Bildinschriften aus dem Jahre 1503 lag dem um 1740 schreibenden P. Jakob Passler vor. Er macht daraus in seiner *Hierosophia* (handschriftlich im Pfarrarchiv zu St. Emmeram) Mittheilungen.[6]) Neuerdings sammelte zahlreiche Inschriften von Kirche und Kloster P. Ambrosius Mayrhover im Jahre 1560, ehe er Abt zu St. Emmeram wurde.[6a]) Eine wortgetreue Abschrift hiervon stellte 1686 P. Cölestin Schwarzwalder her, bereicherte aber seinerseits das vorgefundene Material durch eigene Zuthaten. Diese Handschrift, welche jetzt der k. Staatsbibliothek zu München angehört (Cod. lat. 14970 [Em. 970]), beginnt mit der von Mayrhover übernommenen Ueberschrift:

Nonnullarum antiquitatum et picturarum

[2]) Hic (Eberhardus) cum adornasset domum dei laquearibus, picturis, campanis, libris, vitreis fenestris obdormivit in domino. Chron. mon Tegerns., Pez, Thes. anecd, t. III, III 516. Vgl. »Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern« München, Jos. Albert. 18. Lieferung (1900). S. 1498.

[3]) Sighart, »Gesch. d. bild. Künste im Königr. Bayern« 129.

[4]) Abt Rupert von Tegernsee (1155—1184) beruft einen Emmeramer, der später auch nach St. Pölten verlangt wird, um die Klosterkirche auszumalen. Die Nachweise s. b. von Hefner, Leistungen d. Benediktinerstifts Tegernsee für Wissensch. u. Kunst, Oberbayer. Archiv, München 1839, I, 29.

[5]) Die Beschreibung der Handschrift s. in Xenia Bernardina. Wien, Hölder 1891, II, 1, 77.

[6]) S. namentl. S. 752. Doch betreffen dieselben die Plafondbilder nicht.

[6a]) Von Mayrhover stammt sicher auch eine 1862 entstandene Zusammenstellung der in St. Emmeram ruhenden Heiligen, der manche Inschriften einverleibt sind. Diese Arbeit Mayrhovers ist abschriftlich erhalten im ersten Theil der Papierhandschrift Nr. 688 s. XVI/XVII der Fürstenbergischen Bibliothek in Donaueschingen.

Digitized by Google

in monasterio S. Emmerami Ratisp. olim contentarum descriptiones a. 1560.

Dafs die in diesen Aufzeichnungen gemeinten Plafondmalereien im XII. Jahrh. entstanden sein mufsten, ergibt sich aus folgenden Erwägungen. Nachdem die Emmeramskirche in der Regierungszeit des Abtes Reginward (1049—1061) auf ihren jetzigen Grundplan gebracht worden war, hatte sie durch zwei grofse Brandkatastrophen zu leiden, welche eine Umgestaltung zwar nicht der ganzen Anlage, aber der inneren Ausstattung bedingten. Jene Katastrophen fallen in die Jahre 1166 und 1642. Die in der Zwischenzeit hergestellten Titelabschriften beziehen sich somit auf die damalige Form der Kirche. Sie berichten speziell über jene Deckenbilder, welche nach 1166 entstanden sind. Denn von einer Umgestaltung bis zum Jahre 1642 ist nirgendwo die Rede. Dafs 1166 die Decke der Kirche so schwer geschädigt wurde, dafs sie durch eine neue ersetzt werden mufste, darf als sicher angenommen werden. Eine Frage, die aber schwerlich in befriedigender Weise zu lösen ist, bleibt nur, ob und inwieweit die zerstörten älteren Malereien für die nach 1166 neuerstellten von mafsgebendem Einflusse blieben. Denn dafs ältere vorhanden gewesen waren, erhellt aus der Nachricht, dafs Kaiser Heinrich II. der Kirche ein Tabulat mit schönen Figuren gab.[7])

Wie dem immer sein mag, ein Zusammenhang mit der älteren Malweise der Emmeramer drängt sich unwillkürlich auf, wenn wir die Anlage und die dekorative Umrahmung der Deckenbilder im Auge behalten. Es ist der Zusammenhang mit der Buchmalerei, wie sie uns am entwickeltsten im Utakodex entgegentritt. Weder die restaurirten Bildwerke zu Prüfening, noch die Malereien in der Allerheiligenkapelle und im Karner zu Perschen machen diesen Eindruck. Die beiden letzteren stehen, was namentlich die Vorliebe für Arkadenstellungen und sonstige architektonische Umrahmungen anlangt, in näherer Fühlung mit den letzten Erzeugnissen der von Swarzenski beschriebenen Regensburger Schule aus der Zeit Heinrichs IV. Vergegenwärtigen wir uns dagegen, was die sogleich mitzutheilenden Beschreibungen der Emmeramer Plafondbilder besagen, so erscheinen uns die drei grofsen Felder der Flachdecke geradezu als ins Grofse übertragene Uebersetzungen von Bildblättern, jenes herrlichen Utakodex. Ganz das nämliche, was Swarzenski über das Verhältnis des Evangelienbuchs Heinrichs II. in der Vatikana zu den Darstellungen des Utakodex ausführt, trifft von unseren Deckenbildern zu. „Betrachten wir, so sagt er S. 124, das Allgemeine des bildlichen Typus, so erkennen wir sofort, dafs wir dieselbe eigenthümliche Bildform vor uns haben, die das Charakteristikum der Illustrationen des Utakodex ausmacht. Wir finden dasselbe dekorativ-ornamentale System ineinander geschobener Rahmenbildungen, die die Bildfläche in einzelne selbständige Flächen viereckiger oder kreisiger Grundform auflösen, welche die um die Hauptdarstellung im Mittelstück symmetrisch gruppirten Nebendarstellungen aufnehmen, und zwischen denen die Grundfläche mit Ornamenten belebt ist.“ Nehmen wir z. B. das Schema, in dem sich das grofse Rechteck des Plafonds über dem Schiff der Kirche präsentirt. Die Hauptdarstellung bildete ein Kreuz. Es war umgeben von einem „magnus quadrangularis circulus“, einem Vierorte, wenn ich jenen Begriff recht interpretire, der seinerseits einen kleineren Kreis („spera, quae est in medio corporis crucis“) einschlofs. An den Enden der vier Kreuzbalken standen Halbkreise, in den vier Ecken des Rechtecks wiederum kleinere Kreise mit bildlichen Darstellungen. Denken wir uns die vier Eckkreise mit dem Mittelstück, worüber allerdings unser auf das dekorative Beiwerk seiner Bilder weniger bedachter Berichterstatter schweigt, durch ein thatsächlich kaum mangelndes ornamentales Rahmenwerk verbunden, so haben wir ein Bildschema wie in den Evangelistenbildern des Utakodex (bei Swarzenski, Taf. 14 Nr. 33, Taf. 15 Nr. 34) oder mit geringen Modifikationen in der Kreuzdarstellung daselbst (Taf. 13 Nr. 30).

Regensburg. J. A. Endres.

[7]) Den Nachweis dafür s. in meiner Abhandlung: »Die neuentdeckte Konfessio des hl. Emmeram zu Regensburg«, Rgbg. 1895, 11. Neuerdings wäre an dem Tabulate gearbeitet worden um die Zeit der Anwesenheit Leos IX. zu Regenburg 1052. Eine aus St. Emmeram stammende Handschrift des XVIII. Jahrh. (jetzt Regensb. k. Kreisbibliothek Rat. ep. et cl. No. 346 berichtet (fol. 29) auf Grund älterer Aufschreibungen von dem genannten Papste: Ecclesiam item s. Emmerami nuper incendio vastatam cum crypta occidentali consecravit, tabulatum in ejusdem ecclesiae summitate suis sumptibus fieri jussit.

Digitized by Google

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

IV.

Mit 9 Abbildungen.

9. Spätromanische Hostienbüchse der Sammlung Clemens.

Der Maler Wilhelm Clemens in München, ein geborener Rheinländer, hat seinen langjährigen Aufenthalt in der für Alterthümer-Sammler so verlockenden bayerischen Residenz und seine mannigfachen Reisen im In- und Auslande zur Gewinnung einer Kunstsammlung benutzt, die sich durch die Mannigfaltigkeit, Formschönheit, Zuverlässigkeit der Gegenstände in hohem Maße auszeichnet, das Kunstschaffen des Mittelalters wie der Renaissance, auf dem kirchlichen wie auf dem profanen Gebiet, in Geweben und Stickereien, Holz- und Elfenbeinplastik, den verschiedenen Metallen und ihren Techniken vortrefflich illustrirt. Eine Auswahl von 250 Objekten, die den größten Theil einer Koje in Anspruch nehmen, verleiht der kunsthistorischen Ausstellung einen besonderen Reiz, und gern mache ich von der mir gütigst gewährten Erlaubniß Gebrauch, verschiedene Merkwürdigkeiten derselben zu veröffentlichen, zumal solche, bei denen kunstgeschichtliche und praktische, d. h. vorbildliche Rücksichten gleichmäßig zur Geltung kommen.

Zunächst handelt es sich um die Hostienbüchse (Ausstellungskat. Nr. 2583), welche hier, genau ihrer Größe entsprechend, in ihrer äußeren Erscheinung mit dem aufgerollten Mantel, wie in dem inneren Schmuck von Büchse und Deckel so genau wiedergegeben ist, daß sie eingehender Beschreibung nicht bedarf. Das aus Rothkupfer gebildete Gefäß ist innerlich wie äußerlich vergoldet, und kräftige Gravirungen haben den ungewöhnlichen Reichthum der Verzierungen bewirkt, welche dasselbe auszeichnen. Die Brustbilder der 12 Apostel in Medaillons, deren Zwickel auf schraffirtem Grunde unten von einer Art Palmette, oben von einem Dreiblatt ausgefüllt sind, verzieren, von der Majuskelinschrift *ego · sum · panis · vivus* etc. eingefaßt, den Mantel der Büchse, deren Deckel eine buckelförmige Erhöhung hat, mit eingravirtem Siebenpaß und aufgenietheter vierlappiger Rosette. Den flachen Rand schmücken 14 Spiegelkreise auf Kreuzschraffur, unterbrochen durch zwei Ananasblätter für die Charnire, deren vorderem ein Renaissancehäkchen zum Verschluß entspricht, auf der Zeichnung von einem anderen begleitet, welches die ursprüngliche Form wiedergeben soll. Die Deckelkuppel füllt eine mit ausgebreiteten Flügeln schwe-

Abb. 1–9. Spätromanische Hostienbüchse der Sammlung Clemens.

bende Taube, deren Kopf von einem Nimbus umgeben ist, deren Schnabel eine runde Hostie fafst. Den Grund der Pyxis belebt ein graviter Kruzifixus, der am Kreuze mit etwas sich erweiternden Balkenendigungen hängt, die Füfse nebeneinandergelegt, das lange Lendentuch auf der Seite geknotet.

Sämmtliche Verzierungen, die figuralen wie ornamentalen, mit Einschlufs der Schriftzüge, reden eine durchaus einheitliche, sehr bestimmte Sprache, mit der sie auf die erste Hälfte des XIII. Jahrh. ungefähr auf die Mitte desselben, hinweisen, da hier und da, namentlich in der Haarbildung bereits gothisirende Anklänge sich finden, wie sie um diese Zeit auch in Süddeutschland, der muthmafslichen Heimath dieses Gefäfses, schon in die Erscheinung treten. — Auch die Dimensionen desselben passen in diese Zeit, welche, wegen der Seltenheit der Kommunion, für die Ciborien, nicht blofs für die bei der Krankenprovision zu verwendenden, nur geringer Abmessungen bedurfte, denen aber das folgende Jahrhundert ein Ende bereitete, indem es für den Altargebrauch viel gröfsere Behälter einführte.

Abb. 4. Reliquienbuch mit dem Hochrelief von St. Johannes Ev.

Dafs unser Gefäfs diese Bestimmung hatte, geht aus der Umschrift und der Innenausstattung mit Sicherheit hervor, und bei der ungewöhnlichen Sinnigkeit und Schönheit derselben, dürfte es sich für die Nachahmung empfehlen, freilich nur als Krankenpyxis, für welche es an gefälligen, würdig ausgestatteten Mustern gebricht. In der Bursa, oder in einem Beutelchen getragen, würde die (in Silber auszuführende) Kopie dieses Gefäfses den öfters zu einfachen und nüchternen Apparat der Krankenprovision um ein musterhaftes Exemplar bereichern.

10. Reliquienbuch mit der spätgothischen silbergetriebenen Figur des hl. Johannes Ev. im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe,

im »Führer« durch dasselbe Bd. I, S. 184 kurz beschrieben, im Ausstellungskat. unter Nr. 2883.

Der ausgehöhlte Kasten von Eichenholz, der jetzt ein Evangeliar mit den vier Federzeichnungen der Evangelistenfiguren aus dem Ende des XII. Jahrhunderts enthält, hatte ursprünglich die Bestimmung, Reliquien zu bewahren, und die der Innenseite des Deckels aufgeklebte Pergamenturkunde aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts bietet jetzt noch ein Verzeichnifs der ehedem „sub argentea imagine" geborgenen Heiligthümer. Dieser Holzkasten, 30 *cm* hoch, $21^1/_2$ *cm* breit, 8 *cm* dick, ist in rothes Leder gebunden, welches in der Gliederung durch sieben Bünde auf dem Rücken sich zeigt, wie auf der ganzen Hinterseite, welche durch Blinddruck rautenförmig eingetheilt, auf den Kreuzungsstellen mit eingepreften Rosetten, in der Mitte mit dem Lamm Gottes verziert ist, ganz im Sinne des spätgothischen Lederbandschmuckes.

Die Vorderseite ist ganz mit einer in Zickzackform streifenförmig auspunktirten Silber-

Digitized by Google

platte bedeckt, die von einem kräftig profilirten, aus rosettenverzierter Kehle und Wulst bestehendem Silberrahmen eingefafst ist, mit Perlstab auf der Höhe und Umschlag über die Schmalseiten des Holzdeckels. In die durch dieses Profil um 2 *cm* hinuntergeführte Vertiefung der Füllung, deren Eckschmuck je ein achttheiliger, vergoldeter Metallknopf mit Ranken und Blattauslaufern bildet, ist die getriebene Hochrelieffigur des hl. Johannes Ev. gelegt, die auf einer aus dem Achteck flach konstruirten, niedrigen Konsole steht, über welche der rechte (nackte) Fufs eben hervorragt. Auf im Silber belassenen (daher oxydirten) Gewande ist der in der spätgothischen Periode so beliebte Wechsel von Silber und Gold nur in dem vergoldeten Saum vertreten, während das von der linken Hand gehaltene Kelchlein, mit seinem sechseckigen Fufs, Pastennodus und Drachen in der Kuppe, durch vollständige Vergoldung ausgezeichnet ist, wie in der Regel das Attribut der Heiligen. Die sorgsamst ziselirten üppigen Haare und der strahlenförmig reich gravirte Nimbus sind gleichfalls vergoldet. Hingegen sind der vorzüglich modellirte Kopf und die gegossenen, etwas spinnig geformten Hände mit Farbe bemalt, und zwar in röthlicher Karnation, durch welche jetzt der Silbergrund stellenweise zu schöner Wirkung hervorguckt. Die etwas kurz gehaltene Figur ist hohl, fast vollrund getrieben in knapper, aber lebendiger Bewegung; und von grofser Geschicklichkeit zeugt die den Metallcharakter überall wahrende Hammertechnik, namentlich auch die Art, wie der Mantelzipfel über den linken Arm herunterfällt, als Silberlappen aufgenagelt und der Figur hier einen harmonischen Abschlufs gebend, zugleich ihre für die Gesammtwirkung so wichtige Breitenentwicklung verstärkend. Befremdlich ist, dafs sich auf den Futterumschlägen keine Reste von Bemalung finden, denn gerade ihnen gönnte das farbenfreudige Mittelalter am liebsten die farbige Markirung, um Unter- und Obergewand desto kräftiger zu scheiden und die Monotonie der metallischen Wirkung, zumal beim Verzicht auf Vergoldung, nach Möglichkeit aufzuheben. Diese Betonung des Futters wurde mit Vorliebe bei den Marmor- und Elfenbeinfiguren angewandt, bei denen die Gewänder in der Regel nur mit Goldsaum, oder in seltenen Fällen, mit Streublumen spärlich verziert wurden. Auf das Metall übertragen begegnet sie in gefälliger Art bei der spätgothischen Agraffe des Berliner Kunstgewerbemuseums, welche im Ausstellungskatalog unter Nr. 222 verzeichnet, auf der letzten Seite dieses Heftes 223/224, abgebildet ist, während die ausschliefsliche Kolorirung der Fleischtheile sich an dem hochgothischen St. Simeonsreliquiar des Aachener Münsters (Nr. 201) findet, leider nur in der erneuerten lackigen Art, die als Warnungstafel gegen derartige Restaurirungen hier hervorgehoben sein mag. Bei Metallfiguren ohne natürlichen Glanz, also bei messinggegossenen, wurde wohl auch die vollständige Färbung beliebt, wie bei einem Hochrelief

Relief.

Rückseite.

Kultäfelchen in St. Gereon zu Köln.

Digitized by Google

meiner Sammlung (Nr. 1888). Die Bemalung der Karnationspartien mag an die primitive Art metallischer Umkleidung angeknüpft haben, welche mit dünnem Gold- oder Silberblech eine holzgeschnitzte Figur umgab, dasselbe in die Tiefen hineintreibend und Kopf wie Hände in Holz belassend, um sie in Karnationston zu färben. Auch dafür bietet die Ausstellung ein Beispiel in der sitzenden Madonna (Nr. 537) des Münsterschen Domschatzes, die um 1300 zu datiren sein wird.

Die an dem Reliquienbuch erhaltenen beiden Silberschliefsen: oblonge Bänder mit gegossenen Eichenranken in gekörnter Drahteinfassung, sind sehr zierlich und gehören der Ursprungszeit des Deckels an, der um die Wende des XV. Jahrh. entstanden zu sein scheint in der Gegend, in der er verblieben ist.

11. Kufsttäfelchen mit Relief aus Bernsteinmilch in St. Gereon zu Köln.

Die hier zum ersten Male gebotene brauchbare Abbildung dieses interessanten silbervergoldeten Instrumentum pacis (Ausstellungskat. Nr. 485) zeigt den 11,25 *cm* hohen, 10 *cm* breiten, 3 *cm* tiefen Rahmen, das Füllungsrelief mit seiner Einfassung, die Rückseite mit ihrer Handhabe.

Rahmen vom Kufsttäfelchen in St. Gereon zu Köln.

Dem Rahmen dient als Sockel ein mit durchbrochenem Maafswerk geschmückter Behälter, der vielleicht die Reliquien zu bergen hatte. Aus ihm entwickelt sich der ringsum glatte, oben abgerundete Bügel, dessen starke Hohlkehle eine gegossene, sorgsamst ciselirte Rosettenranke in vorzüglicher Wirkung füllt; zwei feine Perlstäbchen, welche eine dicke, aus Silber- und Golddrähten gewundene Kordel einfafsen, bilden den Uebergang zu der Bergkrystallscheibe, als dem Schutzmittel für:

das Relief, welches eine aus grün lasirtem Silberdraht gewundene, mit ebenfalls grün bemalten Blättern und rothlasirten Rosettchen besetzte Ranke umgibt als Ausstattung der vergoldeten Hohle. Das Grüppchen selbst, 5,7 *cm* hoch, 4,2 *cm* breit, stellt in reicher, höchst geschickter Komposition die Anbetung der drei Könige dar: St. Joseph kniet vor der leeren Krippe, über der Ochs und Esel, vor der sitzenden Gottesmutter, die das nackte Kind auf dem Schoofse trägt. Das linke Händchen desselben führt der kniende König in das von ihm gehaltene Gefäfs, nachdem er Szepter und Krone niedergelegt hat. Der zweite König legt stehend die Hand an seine Krone, während der Dritte mit dem Szepter paradirt. Eine Burg nebst Hirten, Schafen, Hund bildet rechts die Bekrönung, links Engel und Stern. In stilistischer Hinsicht herrscht hier keine vollkommene Einheit, insoweit Faltenwurf und Ausdruck im Allgemeinen auf den Schlufs des XVI. Jahrh. hinweisen, während die Kostümirung und Haltung des letzten der Dreikönige der um ein halbes Jahrhundert älteren Stilrichtung folgen. — Hinsichtlich seines Materials hat das Grüppchen zu den verschiedensten Vermuthungen Veranlassung geboten, indem es bald als Palm- oder Buchsbaum, bald als Speckstein oder Thon, bald als Meerschaum angesprochen wurde, und bei der Museumsdirektoren-Konferenz zu Köln im Oktober 1900, der ich die Schatzkammer der St. Gereonskirche zeigte, kam es zu keinem Entscheid. Die nachträgliche Untersuchung, bei der auf der Rückseite ein Atom abgelöst und

Digitized by Google

verbrannt, einen momentanen Wohlgeruch erzeugte, ergab als ganz zweifellos, dafs es sich nur um Bernsteinmilch handelt, um jene undurchsichtige weifsliche Masse, deren harzige spröde Beschaffenheit den feinsten Schnitt und Ausdruck ermöglicht. Diese Eigenschaft hat sie, neben dem schon von den Römern zu Schmucksachen und figürlichen Darstellungen verarbeiteten, von dem Mittelalter seltener, von der Renaissance mit Vorliebe verwendeten durchsichtigen, mehr bräunlichen Bernstein, für kleines und feines Schnitzwerk empfohlen, aber zu häufiger Verwendung scheint die Bernsteinmilch doch nicht gelangt zu sein, wenigstens nicht im Mittelalter. Aus diesem ist mir sonst nur noch ein ganz kleines spätgothisches Relief begegnet mit der rohen Darstellung der Mutter Anna nebst Jesus und Maria (Selbdritt), welches sich auf der Kopfseite des St. Albinusschreins (Ausstellungskatal. Nr. 504) in Kastenfassung zwischen die bunten Steine gemischt findet.

Die Rückseite zeigt rechts und links von dem als Spruchband behandelten Henkel die eingravirten Wappenschildchen der Familien *LOEN* und *WVLFSKHEL*, darunter auf dem Sockel die eingegrabene Inschrift:

ANNA MARIA VON LOEN D. D.
ANNO 1643, DEN 25 IVNIVS.

Die beiden Familien erscheinen vor der Mitte des XVII. Jahrh. in Köln miteinander verbunden, und es legt sich die Vermuthung nahe, dafs dieselben kurz zuvor in den Besitz des Kleinods gelangt waren, welches sie als eine um ca. 150 Jahre ältere Kostbarkeit der Stiftskirche von St. Gereon vermachten.

12. Gestickte Aumonière des XIV. Jahrh. in Xanten.

Diese vor 11 Jahren im Xantener Dom entdeckte Almosen- bezw. Reliquientasche (vergl. diese Zeitschr. Bd. IV, Sp. 346), welche bald darauf in den »Kunstdenkmälern des Kreises Mörs«, S. 141, von Clemen kurz beschrieben wurde, im Ausstellungskatal. Nr. 744 mit wenigen Worten erwähnt wird, soll hier an der Hand einer Abbildung eine etwas eingehendere Besprechung erfahren.

Die Höhe beträgt 35 *cm*, die untere Breite 31 *cm*. Der Grund besteht in horizontal gespannten, durch spiralförmige Umwindung gewonnenen, sogen. cyprischen Goldfäden, welche durch weifsseidenen Ueberfangstich festgelegt, zugleich die quadratische Musterung bewirken. Ringsum läuft ein Börtchen, welches abwechselnd, d. h. zonenweise, roth bestickt und mit metallischen Goldfäden bedeckt ist, indem Glas-, Metall- und Lotherlen den Schmuck bilden; die mittlere Trennungsborte und die untere Abschlufsborte verzieren aufserdem aus Goldkördelchen gewundene, je durch farbigen Stein markirte Knöpfe. Auf diesem Grund und in diesem Rahmen sind unten in flacher Reliefstickerei zwei musizirende weibliche Figuren angebracht, von denen die eine halb kniet, die andere halb sitzt, oben in derselben Technik eine ebenfalls ein musikalisches Instrument haltende männliche Figur mit übereinandergeschlagenen Beinen. Die technische Behandlung ist überall dieselbe, indem über Werg der Modellirstich verwandt ist, theils in Zopf- oder Flechtmanier für die Karnationstheile und Untergewände, theils für die Mäntel in gespannten Seidenfäden, die je zu vier durch Ueberfangstich in dem sogen. Anlegeverfahren festgehalten sind. Darüber sind als Mantelschmuck durch Ueberfangstich Goldfäden zu Vierpässen und sie einfassenden Streifen zusammengelegt, welche merkwürdigerweise bei der männlichen und der geflügelten Figur nicht dem Faltenwurfe folgen, mithin den sonst so energisch erstrebten Modellircharakter zum Theil wieder aufheben. Aus Silberfäden ist der Dudelsack gebildet, den die geflügelte Figur in der Hand hält, aus Staniolpfeifen die Orgel, welche ihre Partnerin trägt, und auch an dem Instrument, welches von der oberen Figur gehalten wurde, scheint das leicht sich ablösende Staniol vorgeherrscht zu haben.

Die Zeichnung der Figuren ist sehr geschickt und flott, namentlich auch in dem Sinne, dafs durch die Bewegung, besonders aber durch die flottirenden Gewandzipfel der Hintergrund in malerischer Weise ausgefüllt ist, wie auch der grüne Seidengrund mit den aufgestickten Blümchen, also der Rasen zu Füfsen der Figuren, wesentlich zur Füllung und Belebung beiträgt. — Die Färbung ist gedämpft, indem mattes Gelb, Grün und Blau vorwiegen, letzteres vornehmlich für das Futter, und wenn auch das die Farben mildernde Alter zu der überaus harmonischen Stimmung beigetragen haben mag, so ist doch bei der verhältnifsmäfsig guten Erhaltung des Ganzen, eine wesentliche Veränderung kaum anzunehmen.

Digitized by Google

Hinsichtlich der Darstellung vermag ich keine nähere Aufklärung zu geben. Ob sie als einfache drôlerie zu betrachten, ob sie auf die Stelle eines Romans zurückzuführen ist? Für letzteres spricht die Vermuthung, da gerade im XIV. Jahrh., dessen Mitte unsere aumonière d'aumonières", die durch den Zusatz: „sarrazinoises" als unter orientalischem Einflufs stehend, d. h. nach ihren Vorlagen arbeitend, bezeichnet werden.

Diese zumeist mit Ornamenten und Wappenschildchen, nicht selten aber auch mit galanten

Gestickte Aumonière des XIV. Jahrh. in Xanten.

zu überweisen sein wird, die Uebertragung von Roman-Episoden auf das plastische Gebiet, namentlich des Elfenbeins, sehr beliebt war, zumal in Frankreich, wohin die Zeichnung unserer Tasche hinweist, wo auch diese aumonières besonders geschätzt gewesen zu sein scheinen; bestanden doch seit dem XIII. Jahrh. in Paris eigene Korporationen von „brodeuses Szenen bestickten Taschen, welche die Damen am Gürtel zu tragen pflegten, um ihnen, namentlich auf dem Kirchwege, die Almosen zu entnehmen, haben sich nicht in grofser Anzahl erhalten, aber mehr in Frankreich als anderswo, und die dem XIII. wie XIV. Jahrh. geläufige Trapezform mit Abrundung knüpft an orientalische Vorbilder an. Drei derselben (abgeb. bei

Digitized by Google

de Farcy: »La Broderie« Tafel 26 und 55) befinden sich jetzt im Musée Cluny; zwei (abgeb. in dem I. Heft der »Publications de la Société de l'Art Ancien en Belgique« von Helbig) von Alters her in der Liebfrauenkirche zu Tongern. Auch in manchen anderen Kirchen, wie in der Liebfrauenkirche zu Maestricht (vergl. Reusens: »Eléments d'Archéologie chrétienne« Bd. II, S. 392 u. 393) haben sich solche gestickte Taschen und Beutel erhalten, sämmtlich als Reliquienhüllen, für welche sich die Taschenform besonders empfahl, daher auch bereits in der altchristlichen Zeit, sogar in metallischer Uebertragung eingeführt hatte, wie in dieser Zeitschr. Bd. I, Sp. 360 näher ausgeführt, auch in der kunsthistorischen Ausstellung an dem sogen. Reliquiar Wittekind's (Nr. 216) zu ersehen ist. Die freigetragene, zuerst aus Geweben, Leder usw. zusammengenähte Tasche, die aus dem bürgerlichen Gebrauch leicht in den religiösen und kirchlichen für die Zwecke der Reliquienbewahrung überging, hatte für das um den Hals als encolpium zu hängende Taschenreliquiar reichster metallischer Ausstattung den Weg gezeigt, sich aber auch selber durch das ganze Mittelalter behauptet als eigens dafür angefertigter Beutel. Wenn es sich aber darum handelte, ganz besonders geschätzten Heiligthümern eine kostbare Hülle zu verschaffen, mag manche vornehme Dame sich entschlossen haben, ihre aumonière, die nicht selten auch eitlen Zwecken diente, Gott zu weihen, obgleich, vielleicht aber auch, weil die Darstellung auf derselben einen gewissen Gegensatz bildete zum heiligen Dienst. Auf diesem Wege sind manche prächtige Erzeugnisse der profanen Nadelmalerei in die Schatzkammern der Kirchen gelangt und dadurch vor der Zerstörung bewahrt geblieben, der sie sonst anheimgefallen wären.

13. Silbervergoldete Agraffe von 1512 des Berliner Kunstgewerbemuseums.

Der in einem Vierpafs mit eingeschobenem Quadrat bestehende stark reliefirte Rahmen, 14 *cm* im Durchmesser, 1,9 *cm* dick, fafst eine Silberplatte ein als Hintergrund für das Grüppchen, welches nur mit den Oberkörpern vor denselben heraustritt. Auf der im Silber belassenen Bank sitzen nebeneinander Mutter Anna und Maria; das von dieser gehaltene ganz nackte Kind steht auf den Knieen beider. Das Kind ist durch Gufs hergestellt, die beiden anderen Figuren sind getrieben bis auf die Hände. Die Untergewänder sind vergoldet, wie Haare, Krone, Apfel; die Fleischtheile und Mäntel in Silber belassen, mit Ausnahme der Futterumschläge, die mit blauer Lackfarbe bestrichen sind auf schraffirtem Grund. Die Hohle des ganz vergoldeten Rahmens verzieren kleine Silberrosetten, deren Fruchtkern roth bemalt war, deren Blättchen noch Reste grünlicher Farbe zeigen. Die Pässe sind auf dem Silbergrund mit vergoldetem Rosettchen und Wappenschildchen ausgefüllt. — Das Spruchband der Rückseite, auf der die Silberzwingen hervortreten, hat die gravirte Inschrift: *Ex·pia·donacione·dni·hinrici vorstenowe·huius·eccle·canonici·a·m·d·XII.*

Schnütgen.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

ABHANDLUNGEN: Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes. (Mit 4 Abbildungen.) III. Aus dem Leben und Kultus der hh. Drei Könige. Von A. STEFFENS 193

Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg. I. Von J. A. ENDRES 205

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. IV. (Mit 10 Abbild.) 9. Spätromanische Hostienbüchse der Sammlung Clemens. 10. Reliquienbuch mit der spätgothischen silbergetriebenen Figur des hl. Johannes Ev. im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe. 11. Kufstäfelchen mit Relief aus Bernsteinmilch in St. Gereon zu Köln. 12. Gestickte Aumonière des XIV. Jahrh. in Xanten. 13. Silbervergoldete Agraffe von 1512 des Berliner Kunstgewerbemuseums. Von SCHNÜTGEN 211

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Oktober 1902.

Digitized by Google

FA 26,2

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN.

DOMKAPITULAR IN KÖLN

XV. JAHRG. HEFT 8.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1902.

Digitized by Google

DEC 5 1902
LIBRARY
Divinity School

Vereinigung

zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer grösseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grossen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die eitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrath RENÉ v. BOCH (METTLACH).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Dr. DÜSTERWALD Pfarrer an St. Martin (KÖLN).
Professor WILH. EFFMANN (KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (FREIBURG).
Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Königl. Baurath F. C. HEIMANN (KÖLN).
Domdechant Dr. JACOB (REGENSBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, VAN VLEUTEN, ALDENKIRCHEN und SCHNÜTGEN den durch § 10 vorgesehenen Ausschuss.

Digitized by Google

Abhandlungen.

Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes.

(Mit 4 Abbildungen.)

IV. und V. Legende des h. Papstes Silvester I.

Silvester, ein Römer von Geburt, Sohn des Rufinus und der Justa, wurde in seiner Jugend vom Priester Cyrinus unterwiesen und eiferte diesem seinem Lehrer nach in Gelehrsamkeit und Gottseligkeit. Namentlich übte er die Gastfreundschaft und wurde so der Beherberger des Märtyrers Timotheus. Als er im dreifsigsten Lebensjahre stand, wurde er von Papst Marcellin zum Priester geweiht, und nach dem Tode des Papstes Melchiades als dessen Nachfolger auf Petri Stuhl erhoben, den er 21 Jahre hindurch (314—335) zierte. Er war der erste Papst unter der von Konstantin gewährten kirchlichen Freiheit. Unter ihm nahm das Christenthum einen gewaltigen Aufschwung. Auch die erste allgemeine Kirchenversammlung von Nicäa (325), zu der er zwei Legaten entsandte, fiel in seine glorreiche Regierungszeit. Diese, so fruchtbar an den mannigfaltigsten Ereignissen, bot der Legendenbildung ein dankbares Feld, und so ist Silvesters Leben von Sagen, zu denen auch die von der Taufe und dem Aussatze Konstantin's gehören, umwoben wie kein anderes Pontifikat. In diesen Silvester-Legenden ist Dichtung mit Wahrheit in unentwirrbarer Weise vermengt. Der Maler der zweiten und dritten Bilderreihe auf der Nordseite des Domchores hat sie, wie sie im alten Kölner Brevier in den Lektionen zum Feste des h. Silvesters (31. Dezember) sowie der h. Helena (18. August) enthalten sind, zum Vorwurfe seiner Darstellung genommen.

Silvester starb am 31. Dezember 335 und wurde im Coemeterium Priscillae an der via Salaria begraben. Ein Theil seines Hauptes kam, wie bereits gesagt, durch Irmgardis, die eine Verwandte des Papstes Stephan IX. (1057 bis 1058)[33] war, in den Kölner Dom. Die äufserst kostbare Einfassung ist für diese Reliquie verhängnifsvoll geworden. Als vor einem Jahrhundert beim Anmarsch der Franzosen die Domschätze geflüchtet wurden, ist die Silvesterbüste mitsammt der Reliquie verschwunden und nicht mehr zum Vorschein gekommen. Wahrscheinlich wurde sie in Darmstadt eingeschmolzen. Die Wandmalereien, die den hochverehrten Heiligen verherrlichen, sind durch glückliche Fügungen erhalten geblieben. Sie scheinen von demselben Maler herzurühren, der die Petri-Gemälde ausgeführt hat. Die Darstellungen sind nämlich nicht so anmuthig, zart und lebendig, wie die des Marien-Lebens und die der hh. Drei Könige. Betrachten wir jedoch die einzelnen Gruppenbilder.

1. Silvester wird von Cyrinus erzogen.

Als Silvester noch ein Kind war, wurde er von seiner Mutter Justa, die Wittwe geworden, dem Priester Cyrinus zur Erziehung übergeben, dessen Leben und Sitten er derartig nachahmte, dafs er den höchsten Gipfel christlicher Vollkommenheit erreichte.[34] So das alte Kölner Brevier.

Im Bilde sehen wir eine vornehme Matrone in langem, über die Erde wallenden Gewande und weifser Kopfhülle, einen Knaben, der ein leichtes, lichtblaues Röckchen mit Goldsaum trägt, einem Priester zuführen, der aus einer gothischen, von einem Dachreiter überragten Kirche hervortritt und den Knaben bei der Hand nimmt. Ueber der Matrone steht auf einem Spruchbande geschrieben: *Justa mat. sil.* und über dem Knaben in gleicher Weise *silvester.* Im schmalen Nebenfelde stehen zwei Frauen, jedenfalls Justa's Gefolge, die dem Vorgange zuschauen und ihn zum Gegenstand ihrer Unterhaltung machen.

Unter dem Bilde steht die Legende:

Mater cirino dodit filium sancte educandum
Donatum didicit evangeliumque servandum.

Hinführt den Sohn zu Cyrinus die Mutter, auf dafs er erlerne
Wie den Donat so zu wandeln nach dem Evangelium gerne.

[33] »Die h. Irmgardis von Aspel« (Kleinermanns, Köln, Stauff, 1900) S. 17.

[34] a. a. O. »De scto Silvestro«, fol. 25.

Digitized by Google

Donatus Aelius, ein berühmter Grammatiker des IV. Jahrh., Lehrer des h. Hieronymus, ist hauptsächlich durch eine lateinische Elementar-Grammatik (Ars Donati) bekannt geworden, welche in den Schulen des Mittelalters fast ausschliefslich gebraucht wurde. „Donat" hiefs soviel als Elementarbuch irgend einer Wissenschaft. Der zweite Vers der Legende besagt mithin, dafs Cyrinus sowohl die wissenschaftliche Ausbildung, wie die religiöse Erziehung des Knaben zu leiten hatte.

2. Silvester übt Gastfreundschaft an Timotheus.

Als Silvester zum Jüngling herangewachsen war, übte er die Gastfreundschaft mit allem Fleifse. Jedoch hatte er keine irdischen Reichthümer zur Verfügung, sondern die Schätze seines guten Herzens waren seine Spenden. So kam es, dafs er den Timotheus, einen christlichen und gottseligen Mann, der von Antiochien gekommen und Christum öffentlich predigte, zur Zeit der Verfolgung in sein Haus aufnahm, was keiner der Christen gewagt hatte zu thun.

So das Kölner Brevier.[25])

Unser Bild zeigt im Hintergrunde ein mächtiges, rundes, burgähnliches Gebäude, dessen äufsere Mauer mit Zinnen gekrönt ist. In der Mitte der Plattform erhebt sich ein ebenfalls mit Zinnen und zudem mit Erkern flankirter und mit Schiefern gedeckter Thurm. Aus dem Burgthore ist der Jüngling Silvester herausgetreten. Mit der Linken gibt er einer armen Frau, die ein viel kürzeres Kleid trägt wie die Matrone des vorhergehenden Bildes, einige Aepfel. Hinter der Frau stehen zwei Männer mit staunender Geberde. Die Rechte reicht Silvester einem ältern, bärtigen Manne, der in der Linken einen Wanderstab hält. Ueber dem Wanderer steht im Fries der Burg der Name *tymotheus*. Der Name *silvester* war jedenfalls über dem Jünglinge angebracht, da er in den andern Bildern nirgends fehlt. Jedoch hat das Bild stark gelitten, sodafs keine Spur des Namens übrig geblieben ist.

Von den beiden Zeilen der Legende sind nur die Endsilben erhalten. Ich habe dieselbe in folgender Weise ergänzt:

Hospites recepit ut abram deum sabaoth
Quos pie refecit ut angelos in sodoma lot.

Herberge gab er den Fremden wie Abram dem Gotte Sabaoth,
Freundlich er ihnen bot Labsal, wie's Engeln in Sodoma gab Lot.

3. Predigt und Martertod des h. Timotheus.

Silvester freute sich, den Timotheus in sein Haus aufgenommen zu haben und suchte durch Belobung und Empfehlung sein Wirken und Predigen zu fördern. Als dieser ein Jahr und drei Monate hindurch des Predigtamtes gewaltet hatte, und viele von den Heiden sich bekehrten, wurde er vom heidnischen Volke festgenommen, dem Stadtpräfekten Tarquinius überliefert, von diesem gefoltert, in den Kerker geworfen und schliefslich, da er sich weigerte, den Götzen zu opfern, zum Tode verurtheilt und mit gemeinen Mördern enthauptet.

So unser Brevier.[26])

In unserm Bilde ist obige Erzählung in drei Szenen zur Darstellung gebracht. Im Vordergrunde, rechts vom Beschauer, steht Timotheus in gefällig drapirtem Mantel und predigt. Lehrend erhebt er die Rechte, in der Linken hält er ein Buch. Vor ihm sehen wir eine aus fünf Personen beiderlei Geschlechtes bestehende Gruppe von Zuhörern, von denen die vordern knieen, die andern stehen. Im Hintergrunde sehen wir abermals ganz denselben Timotheus mit seinem Buche in der Linken, aber in eifrigem Gespräche begriffen mit seinem Gastgeber und Freunde Silvester, der so eifrigen Antheil nimmt an seinem apostolischen Wirken. Im Vordergrunde links schauen wir ein drittes Mal den Timotheus, jedoch knieend und mit zum Gebet erhobenen und gefalteten Händen, wie er den Todesstreich von dem neben ihm mit erhobenem Schwerte stehenden Henker erwartet. Das Haupt des Timotheus ist jedesmal vom Heiligenschein umstrahlt, das erste Mal steht über ihm der vollausgeschriebene Name *tymotheus*, die beiden andern Male die Abkürzung *tymo*, woraus Ernst Weyden einen Jünger des Timotheus Namens symo gemacht hat. Ueber Silvester steht die Abkürzung *sil.*

Der Märtyrer Timotheus ist übrigens keine legendarische Persönlichkeit. Sein Todestag wird von der gesammten Kirche von jeher am 22. August begangen. Er wurde bestattet neben dem Apostel Paulus an der Strafse, die nach Ostia führt, wo er noch heute ruht.

[25]) a. a. O fol. 25.

[26]) a. a. O. fol. 25.

Digitized by Google

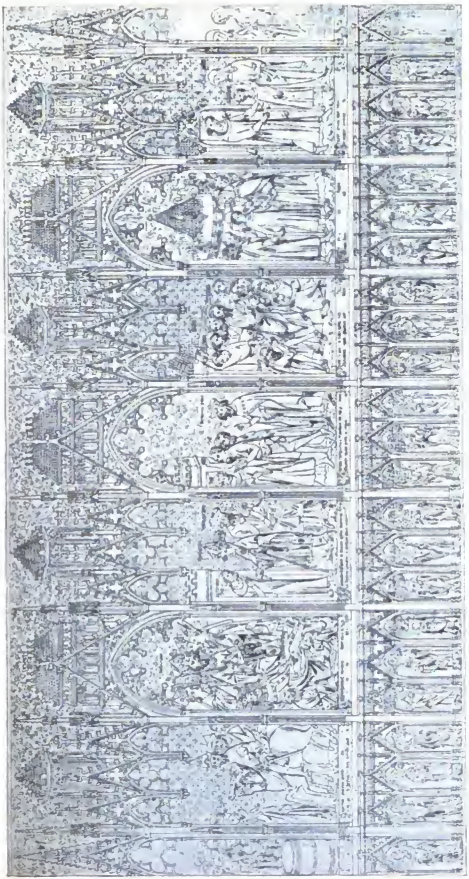


Abb. 1. Legende des h. Papstes Silvester I.

Digitized by Google

Die arg mitgenommene Legende dürfte folgendermaßen lauten:

Libere tymotheum fidei preconem recepit
Hic per prefectum martirii palmam accepit.
Furchtlos nahm er Timotheus auf am gastlichen Heerde,
Der vom Präfekten gemartert gar bald verliefs diese Erde.

4. Silvesters Gefangennehmung.

Tarquinius vermeinend, Timotheus müsse im Besitze von Geldern gewesen sein, liefs den Silvester verhaften und sprach zu ihm: „Wenn du mir nicht die gesammte Baarschaft jenes verruchten Timotheus herausgibst, so lasse ich dich auf die Folter spannen.“ Als er aber durch das Vernehmen vieler Zeugen zur Einsicht gekommen, dafs Timotheus kein Geld gehabt, machte er dem Silvester das Bekenntnifs der christlichen Religion zum Vorwurf und bedrohte ihn mit grausamen Qualen, wofern er nicht den Göttern opfere. Silvester indessen wies sein Ansinnen zurück. Da ergrimmte Tarquinius und gab Befehl, den Silvester in den Kerker zu werfen, indem er hinzufügte: „In der nächsten Sitzung bringe ich dich zum Abfall.“ Silvester erwiderte: „Thor! in dieser Nacht wird deine Seele dir abgefordert werden.“ Unterdessen wurde Silvester in den Kerker geführt.

Soweit die im Bilde dargestellte Erzählung des Breviers.[27])

Die Darstellung besteht aus zwei Gruppen. Rechts vom Beschauer steht ein Mann, gekleidet wie ein Kurfürst. Den Handschuh der rechten Hand hat er ausgezogen und hält ihn in der Linken, über ihm steht sein Name *tarquinius prefectus*. Drohend erhebt er die Rechte gegen den vor ihm stehenden Silvester. Links wird Silvester, der sich umdreht und etwas zu sagen scheint, von einem Schergen, der die rechte Faust zum Schlage erhebt, in ein zinnengekröntes Gefängnifs gestofsen. Ueber dem Haupte Silvesters steht beidemale die Abkürzung *sil.*

Die Legende gibt den Hauptgrund der Verhaftung an:

Aurum tarquinius reputat non esse perdendum
Defuncti illius pretium is negat querendum.
Tarquinius vermeint, es könne das Gold ihm entschwinden;
Doch sagt Silvester, es seien vom Todten nicht Schätze zu finden.

5. Silvesters Befreiung aus dem Kerker.

Wie nun Silvester im Kerker betete und Tarquinius bei Tische (syma) sass und speiste, offenbarte sich Gottes Strafgericht. Eine Fischgräte blieb dem Tarquinius im Schlunde stecken und konnte weder durch die Kunst der Aerzte noch durch die Beschwörungen der Zauberer weggebracht werden. Unter grofsen Schmerzen starb er um Mitternacht.

Bisher führte uns die im Jahre 1521 gedruckte Ausgabe des Kölner Breviers. Diese setzt beim Tode des Tarquinius ab in der vita silvestri. Die Legende in den handschriftlichen ältern liturgischen Büchern ist jedoch ausgedehnter. Aus dem Codex 164c des Archivs der Stadt Köln füge ich die Ergänzung bei, welche besagt, dafs Tarquinius, nachdem er um Mitternacht gestorben war, zu Grabe getragen, Silvester aber unter grofsem Jubel aus dem Kerker befreit wurde.

Die beiden Begebenheiten, des Tarquinius Ende und Silvesters Befreiung, sind in unserm Bilde dargestellt. Rechts vom Beschauer steht ein prächtig gedeckter Tisch, auf dem sich einige goldene Gefäfse und eine Schüssel mit einem Fische befinden. Im Brevier heifst es, Tarquinius habe in „syma“ gespeist, in der unter unserem Bilde stehenden Legende heifst es, er habe „in simma“ Fische gegessen. Unter simma oder syma haben wir einen Speisetisch zu verstehen, der die Gestalt eines sigma C, oder, wie wir sagen würden, eines Hufeisens hatte.

Hinter diesem Speisetische steht Tarquinius, den Kurhut auf dem Haupte, die Rechte auf die Brust drückend, die Linke auf den Tisch gestützt. Sein Gesicht zeigt den Ausdruck des Würgens. Links neben ihm steht ein Diener, der bestürzt die Hände zusammenschlägt. Ueber dem sich Würgenden steht *tarquinius prefect.*

Links vom Beschauer im Bilde kommt Silvester aus dem Kerker. Ein Kirchenfürst, in Mitra und Chormantel, in der Linken einen Bischofsstab haltend, steht vor Silvester und nimmt ihn bei der Rechten. Ueber dieser Bischofsgestalt steht der Name *melchisedech.* Der Papst Melchiades (310—314) ist gemeint. Ueber dem Befreiten steht die Abkürzung *sil.*

Die Legende gibt die vollständige Deutung des Bildes:

Spinula suffocat in simma pisces edentem
Ad lucem evocat in carcere papa sedentem.
Eine Fischgräte bringt ihn zum Verstricken, als satt er beim Essen,
Gleich holt der Papst den Silvester heraus, der im Kerker gesessen.

[27]) A. a. O. fol. 25 v.

Digitized by Google

6. Silvester wird Papst.

Silvester war wegen seiner einnehmenden körperlichen Erscheinung sowohl wie wegen seiner trefflichen Eigenschaften des Geistes und Herzens bei Christen und Heiden beliebt. Als nun der römische Bischof Melchiades starb, wurde Silvester trotz seines Sträubens zum Papste erwählt. So die Silvesterlegende:

Im Vordergrunde sehen wir die Leiche des Papstes Melchiades — *melchisedech* steht wieder bei ihm geschrieben — im Bischofsornat, ohne Stab jedoch, auf einem niedrigen Paradebette liegen mit über Kreuz gelegten Händen. Zu Häupten und Füfsen der Leiche kauern zwei in Mäntel gehüllte Gestalten, in der Rechten einen Rosenkranz haltend. Sie sollen Todtenwache halten, sind aber offenbar eingeschlafen. Es sind wohl zwei der zwölf Schreibrüder (fratres lugentes), von Sanct Lupus dargestellt, denen es oblag, beim Ableben des Kölner Erzbischofs die Todtenwache zu halten, weshalb sie auch am Grabmal des Erzbischofs Engelbert von der Mark, gegenüber dem Sakristei-Eingang des Kölner Domes, als Standfiguren erscheinen. Als Wehklagende (lugentes) sind sie in schwarz-graue Gewänder gehüllt.

Hinter dem Paradebette des Melchiades ist Silvester dargestellt, sitzend, im Bischofsornat, umgeben von drei andern Bischöfen, die ihm anscheinend die Bischofsweihe ertheilen. Silvester trägt eine Kasel, die andern hingegen haben Chormäntel. Zwei der andern tragen gewöhnliche Bischofsstäbe, einer aber gibt dem Silvester ein Kreuz auf langem Schafte, ein pedum rectum, in die Rechte. Die Linke hat Silvester auf die Brust gelegt. Die den Silvester umgebenden Bischöfe haben die drei ersten Finger der rechten Hand erhoben, schauen auf Silvester hin und scheinen etwas zu sagen. — Sie segnen ihn. Ueber dem Papst steht der voll ausgeschriebene Name *silvester*. Osterwald hat irrthümlich vier Bischöfe in der Umgebung Silvesters gezeichnet. Bei näherem Zusehen ergibt sich jedoch, dafs dasjenige, was Osterwald für Konturen eines vierten Gesichtes gehalten, nur Flecken des Hintergrundes sind.

Die sehr verstümmelte Legende habe ich in folgender Weise zu ergänzen versucht:

Melchisedech mortuo dant sacri ecclesiarum
Silvestrum iam suo successorem deo carum.
Als Melchisedech kam nach heiligem Leben zum Sterben,
Wurde Silvester geweiht zu seines Hirtenstabs Erben.

7. Konstantin's Ritt zum Blutbade.

Als Konstantin begann die Christen zu verfolgen, verliefs Silvester die Stadt und nahm mit seinen Klerikern seinen Aufenthalt an einem Berge. Konstantin aber wurde vom Aussatz befallen, und sollte nach dem Rathe der Götzenpriester von diesem Uebel Heilung finden in einem vom Blute junger Knäblein hergerichteten Bade. Als aber Konstantin sich zu diesem Blutbade hinbegab, kamen ihm die Mütter dieser Knäblein entgegen mit aufgelösten Haaren und erfüllten die Luft mit ihrem Jammern und Wehklagen. Zu Thränen gerührt machte Konstantin halt und sprach zu seinen Begleitern und zu allem umstehenden Volke: „Höret mich! Die Milde ist die Quelle des Ansehens des römischen Reiches. Nach römischem Recht mufs sterben der Soldat, der im Kriege ein Kind tödtet. Besser ist es, das Leben der Unschuldigen zu schonen und zu sterben, als durch Vergiefsung ihres Blutes sich das Leben mit Grausamkeit zu wahren." Und er liefs alsbald den Müttern ihre Kinder zurückgeben und entliefs sie mit reichlichen Geschenken nach Hause.

Das ist in Kürze der Inhalt der Legende.

Auf einfach gezäumtem Pferde erschauen wir im Bilde den Kaiser mit einem Diadem, wie wir es bei Nero gesehen. Ueber ihm steht der Name *constantinus*. Mit der Rechten fafst er die Zügel, die Linke hält er in die Seite gestemmt. Er trägt ein langes Schwert an der Linken und hat ein berittenes Gefolge, unter welchem sich Männer mit spitzer Kopfbedekung, wohl Götzenpriester, befinden. Vor dem Kaiser steht eine sich in die schmale Nebennische fortsetzende Gruppe von elf betrübt aussehenden Frauen, die nackte Knäblein in den Armen halten. Neben den Frauen, im Vordergrunde des schmalen Seitenfeldes steht eine Tonne zum Auffangen des Blutes. Konstantin wendet sich ergriffen ab vom Anblicke der wehklagenden Mütter und ihrer nackten Kinder und scheint zu seinem Gefolge zu reden. Die fast ganz zerstörte Legende mag lauten wie folgt:

Requirens **pueros** pergit ad **matres** desolatas
Cum **pueris heros matres** dimittit donatas.
Suchend das Blut junger Knaben den Ritt zu den
Müttern er lenket,
Edel entläfst er die Knaben und auch ihre Mütter
beschenket.

Köln. Arnold Steffens.

Digitized by Google

Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg.

II.

Die Deckengemälde von St. Emmeram vertheilten sich auf drei in sich abgeschlossene Cyklen in der Weise, dafs je ein Cyklus das Rechteck über dem Chor, dem Mittelschiff und dem westlichen Querschiff der Kirche ausfüllte.

Wenn wir an den Schöpfungen der Regensburger Buchmalerei zur Zeit ihrer höchsten Blüthe die Einheitlichkeit, Tiefe und Kraft der dargestellten Gedanken zu bewundern Gelegenheit haben,[8]) so trifft das Gleiche auch von unseren Deckenbildern zu. Die drei Bilderkreise reihen sich derart aneinander, dafs sie ein einheitlicher Gedanke deutlich miteinander verbindet.

Es ist der Gedanke der Erlösung der Menschheit, welche in ihrem weltgeschichtlichen Verlaufe zur Darstellung gelangt, und darum die Weltgeschichte selbst, wie sie das christliche Mittelalter in grofsen Zügen dachte. Die Gedankenfolge geht von Westen nach Osten. Im Nordwesten befindet sich nämlich der Eingang der Kirche. So konnte der in die Kirche Eintretende das grofse Drama vom Westchor beginnend und gegen den Chor fortschreitend in seiner ganzen Entwicklung verfolgen. Im Westschiffe befand er sich gleichsam in der Vorhalle zum Christenthum. Er schaute dessen Vorbereitung in der heidnischen Vorzeit. Das Schiff der Kirche erzählte ihm von der Thatsache der Erlösung, deren Werk in Christenthum und Kirche fortbesteht. Aus dem Chore winkte ihm die Vollendung des Erlösungswerks in der „curia pacis", dem himmlischen Jerusalem, entgegen.

Doch lassen wir nunmehr unseren Berichterstatter zu Wort kommen über die Bilder und ihre erklärenden Texte, welche er im XV. Jahrh. noch im westlichen Querschiff der Kirche oder, wie sich die Emmeramer mit Vorliebe ausdrückten, im Dionysiuschore, schaute:

In Summitate chori s. Dionysij habetur visio Danielis de Quatuor regnis fortissimis danielis VII. videlicet.

de regno Chaldeorum, persarum et medorum, Grecorum et Romanorum. Primum regnum Chaldeorum signatur per leenam cui insidet Nabuchodonosor de quo hy habentur versus

Signas ece lea babilonis magna trophea
Sed quid nobilitas quam non vult diua potestas.

De secundo videlicet regno Persarum et Medorum, quod signatur per vrsum cui insidet Cirus Rex persarum et medorum habetur hoc distichon

Ursa rapax et dente minax te persida pugnax
Dalque medum signisque ferum titulisque superbum.

De tercio regno videlicet grecorum signato per pardum cui insidet Alexander magnus Macedo ibidem leguntur hec vina earmina

Dat eeler exursus pardi Macedo tibi cursus
Et regni laeeras grecorum monstrat habenas

(Fol. 52b). De quarto Regno videlicet Romanorum Quod erit Vltimum ex quo orietur Regnum antichristi signatum per bestiam terribilem et mirabilem habentem X cornua e quorum medio aliud paruum cornu oritur cui insidet Julius primus Rex seu cesar Romanorum. Hec habentur

Bestia bellatrix te Roma notat dominatrix
Et cornu grande te rex in fine nephande.

In maiori rota sive Spera inter Quatuor minores Vbi habetur figura eius quem vir desideriorum appellat plenum dierum qui sedet vestimentaque eius candida vt nix etc. ut danielis VII. Hee duo carmina habentur

Qui regit eterno complectens omnia giro
Sceptris esse quidem dat et omnibus aufferet idem.[9])

Hier war also die Vision Daniels (Kapitel 7) von den vier aus dem Meere aufsteigenden Thieren zur Darstellung gebracht. Diese Vision Daniels und eine andere, welche dem König Nabuchodonosor zu Theil ward und die sich auf eine grofse Bildsäule mit einem Kopfe aus Gold, mit Brust und Armen aus Silber, Bauch und Hüften aus Erz, Schenkeln aus Eisen und Füfsen aus Eisen und Thon bezog (Daniel 2), hatten den gröfsten Einfluss auf die christliche Geschichtsauffassung und Geschichtseintheilung bis in die neuere Zeit herein. „Mit wenigen

[8]) Vgl. Swarzenski 106 ff.

[9]) Diesen Theil der Tituli veröffentlichte ich bereits im Jahrg. 1900, S. 565 ff. dieser Zeitschrift. Ich wiederhole ihn lediglich der Bequemlichkeit und Vollständigkeit halber.

Digitized by Google

verschwindenden Ausnahmen haben alle älteren Exegeten diese beiden Visionen auf die grofsen Weltmonarchien des chaldäisch-babylonischen, medo-persischen, griechisch-macedonischen und römischen Reichs gedeutet".[10]) Die christliche Kunst bevorzugte für ihre Zwecke besonders die erstgenannte der beiden Visionen. Auch im Malerbuche vom Berge Athos findet sich das Schema für die Darstellung derselben angegeben, welchem das Mittelalter folgte.[11]) Auf unserem Cyklus von St. Emmeram entspricht die Darstellung in ihrer Anordnung ganz dem Schema, welches wir in der Buchmalerei des Klosters antreffen und für welches bereits das kurzweg als Codex aureus bezeichnete Evangelienbuch vom Jahre 870, das durch Kaiser Arnulph nach St. Emmeram gekommen war, den Ton angegeben hatte: ein gröfserer Kreis (major rota) mit dem idealen Centrum in der Mitte, vier kleinere Kreise mit den Nebendarstellungen um den mittleren gruppirt. Ganz die gleiche Anordnung kehrt im Chor der Kirche wieder, nur mit dem Unterschiede, dafs dort ein gröfserer mittlerer Kreis (magna rota, spera) einen kleineren (interior spera) umschliefst.

Der allgemeine Gedanke, dem die Deckendarstellung über dem westlichen Querschiff das Wort redet, ist ein historisch-politischer: Die Weltgeschichte entwickelt sich in einer Abfolge grofser weltbeherrschender Reiche, und der Ewige (plenus dierum) ist es, der Allbeherrschende, welcher den einzelnen Reichen ihre Zeit, Anfang und Ende, bestimmt.

Auf die Beschreibung der Darstellungen in der Höhe des westlichen Querschiffs läfst der Wilheringer Kodex unmittelbar die kurze Schilderung mit den zugehörigen Tituli einer anderen Bilderreihe folgen. Der Text lautet:

Carmina vicena heroica decem sperarum inter chorum s. Dionisij et corpus ecclesie semper bina unam speram concernencia:

(1) Parturicio bte. virginis qua peperit Christum:

Semicincia germine florida fructificauit
Virgo puerpera dum noua gaudia
progeneravit

(2) Porrigit virgo gloriosa puerum deo omnipotenti Mulier amicta sole et luna sub pedibus eius
Virginis vt natum rapiat draco pandit
hiatum

Excipit ad matrem fuga patris regia prolem
(3) Tres venerunt ad abraham qm immolavit hedum
Porta patet que clausa manet loca principe
gaudent

Spesque fides amor immense sunt munia mense
(4) Torcular Christi
Solus et illesus calcans torcular Hiesus
Pellicani more renouat saluatque cruore
(5) Christus summus pontifex intrat sancta sanctorum
Sponte minor matre non sponte minor modo
patre

Interius veli subit ordine pontificali
(6) Crucifixus
Et deus est et homo pendens quē signat ymago
Esse deos diuina reos hec prestat imago
(7) Baptismus Christi in Jordane
Cerne deus natus vt homo fit fonte renatus
Quem pater in nube testatur spiritus atque
(8) Educcio filiorum Israel per moysen ab egipto
Sanguis et vnda beat facinus quos inquinat ore

Flumine purgauit quos agnus sanguine lauit
(9) Piscacio Saluatoris de leuiathan
Piscatore deo leuiathan captus ab hamo
Reddit aduncatus raptum rapto spoliatus
(10) Suppeditacio mortis Caiphe et Pilati sub pedibus Christi eterni pontificis et sacerdotis
Mors hostes triti calcantur sub pede Christi
Sordidat hunc vestis togat infula pontificalis.

Wir haben es hier also mit zehn Darstellungen in zehn verschiedenen Kreisen zu thun, welche von je zwei Verszeilen begleitet waren. Die örtliche Bestimmung „inter chorum s. Dionysii et corpus ecclesie" findet ihre prägnanteste Erklärung in der Annahme, dafs die Bilder die Laibung des weitgespannten Bogens zierten, welcher das westliche Querschiff von dem Mittelschiffe trennt. Damit stimmt auch die Angabe der Münchner Handschrift überein, welche die Bilder als „in ecclesia inferius per transversum ab aquilone

[10]) Hipler »Die christliche Geschichtsauffassung« Cöln, 1884, 5. Vgl. über den gleichen Gegenstand auch O. Lorenz »Die Geschichtswissenschaft in ihren Hauptrichtungen und Aufgaben« (Berlin 1886), 228 ff.

[11]) Vgl. G. Jacob Die vier reitenden Könige in der Façade des Regensburger Domes, »Zeitschr. f. christl. Kunst« (1900), 120.

Digitized by Google

ad meridiem" hinlaufend bezeichnet. Es waren keine Deckenbilder, sie befanden sich weiter unten (inferius). Selbstverständlich waren sie nicht wie die anderen auf Holz, sondern auf die Mauer aufgetragen.

Aller Wahrscheinlichkeit nach führt unser Berichterstatter die Darstellungen in der Ordnung auf, wie er sie in Wirklichkeit antraf.[12]) Wenn diese auch nicht nach einem streng zeitlichen Gesichtspunkt aneinander gereiht sind, da sich geschichtliche, typische und symbolische Motive vermengen, so entbehren sie doch nicht aller Ordnung und Korrespondenz. Die erste und letzte Darstellung der Reihe (1 und 10) übernehmen die ideelle Vermittlung mit dem vorausgehenden Cyklus, den vier Weltreichen, und dem folgenden, der Zeit der Herrschaft des Kreuzes Christi und der Kirche, welchen wir im Mittelschiff der Kirche antreffen werden. Denn die Geburt Christi (1) fällt in die Periode des letzten, des römischen Weltreichs. Und Kaiphas und Pilatus unter den Füfsen des ewigen Hohepriesters bezeichnen in origineller Weise den Abschlufs der alten Zeit, des Judenthums und Heidenthums. Die in der Mitte liegenden Gemälde reihen sich um den Gedanken der Erlösung, so jene beiden im Bogenscheitel mit Christus dem gekreuzigten Gottmenschen (6) und dem in's Allerheiligste eintretenden Hohepriester (5). Die Theilnahme der Gottesmutter an dem Erlösungswerke wird hervorgehoben durch die Darbringung ihres Kindes an Gott Vater (2). In deutlicher Korrespondenz zu diesem Bilde, wo Maria dem höllischen Drachen gegenübersteht (vergl. Apok. 12), befindet sich jenes andere mit Christus, der dem Leviathan (Ezech. 27, Job 40) seine Beute entreifst (9). Die zwei noch übrigen Darstellungen auf jeder Seite beziehen sich auf die neutestamentlichen Sakramente des Altars und der Taufe (Christus in der Kelter und Taufe im Jordan, 4 und 7). Neben dem Vorwurf aus dem neuen Testamente ist jedesmal, und zwar in symmetrischer Anordnung, der alttestamentliche Typus aufgeführt (Mahl Abrahams[13]) und Durchgang durch das rothe Meer, 3 und 8). Dieser Cyklus entbehrt ikonographisch nicht des Interesses. Eigenartig erscheint namentlich die Darstellung (10), welche den Sieg Christi über Judenthum und Heidenthum feiert. Sie scheint in den späteren mittelalterlichen Bilderkreis nicht übergegangen zu sein. Dagegen lassen sich die übrigen Darstellungen, sowohl im XII. Jahrh. als später nachweisen. So fand beispielsweise die Vision von dem apokalyptischen Weibe (2), welche bald auf Maria, bald auf die Kirche, bald auf beide zumal bezogen wird, im Hortus deliciarum der kunst- und liederreichen Herrad von Landsberg ihre Stelle.[14]) Ebenda treffen wir die nicht seltene Darstellung Christi in der Kelter[15]), wie namentlich auch das merkwürdige Bild, „wo die Gottheit eine Angel, oberhalb aus dem Kreuze Christi gebildet, in den Rachen Leviathans wirft, und daran die Köpfe der Patriarchen und Propheten, an der Leine hangend, hervorzieht".[16]) Letztere Darstellung wirkte zu drastisch, um nicht nach Jahrhunderten noch ihre Anziehungskraft beim Volke zu bewahren, wie der köstliche Kreuzgang der Brixener Domkirche lehrt.[17]) In einer anderen, nicht monumentalen, Biblia pauperum treffen wir ebenfalls die Zusammenstellung der Taufe Christi und des Auszugs der Israeliten an.[18])

Regensburg. J. A. Endres.

[12]) »Ueber die typische Bedeutung des Mahles Abrahams« s. Beispiele bei Barbier de Montault »Traité d'iconographie chrét.«, Paris 1890, II, 54, 94, 168.

[14]) Engelhardt, »Herrad von Landsberg und ihr Werk: Hortus deliciarum (Stuttgart und Tübingen 1881) 54. Für das künstlerische Zusammenfliessen der Vorstellungen von Maria und Ecclesia liefert neuerdings ein Deckenbild von Pritfening aus dem XII. Jahrh. einen interessanten Beleg, wo der Titulus auf Maria, die Attribute (Fahne und Diskus) auf die Kirche weisen.

[15]) Eine ähnliche Darstellung im Hortus delic. s. b. Engelhardt 48

[16]) Engelhardt 35.

[17]) Semper, »Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges« (Innsbruck 1887) 11. Die hier zitirte Stelle von Rupert von Deutz (De div. off. I, 19) hat mit der Darstellung des Leviathan nichts zu thun. — Walchegger »Der Kreuzgang am Dom zu Brixen« (Brixen 1895) 37. Bei Laib und Schwarz, Biblia pauperum (Würzburg 1892) (2) Tab. 12 findet sich die auf den Leviathan bezügliche Stelle aus Job (40, 20) und zwar bei den Inschriften der Kreuzigung Christi, eine entsprechende Darstellung fehlt jedoch.

[18]) Laib und Schwarz, Tab. 5.

[12]) In der Münchener Handschrift fehlt der Hinweis auf den Gegenstand der einzelnen Bilder. Es sind lediglich die einzelnen Doppelverse aneinander gereiht und zwar in der folgenden Ordnung, zu deren Kennzeichnung ich dem Wilheringer Bericht die Zahlen in Klammern beifügte: 5, 9, 7, 8, 6 10, 1, 2, 8, 4.

Digitized by Google

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

V.

(Mit 4 Abbildungen.)

14. Die romaniache Holzthüre von St. Maria im Kapitol zu Köln.

Unter den Gipsabgüssen hervorragender Skulpturdenkmale aus Rheinland und Westfalen in der Düsseldorfer kunsthistorischen Ausstellung verdient die Portalsthür von St. Maria im Kapitol zu Köln eine eingehende Besprechung. In Köln gehen die meisten Besucher der Kirche achtungslos an einem der ältesten Bildwerke vorüber; nur die Kenner wissen es zu schätzen, können aber wegen mangelhafter Beleuchtung nur weniges genauer sehen. In Düsseldorf ist zum ersten Male Gelegenheit geboten, die Schönheit und archäologische Bedeutung des Werkes zu würdigen.

Die Thüre, welche der Ausstellungs-Katalog Nr. 31 dem XI. Jahrh., Kugler der Zeit um 1100, aus'm Weerth dem XI. oder Anfang des XII. Jahrhunderts zuweist, zeigt in den Ornamenten einen feinen Sinn für schöne und reiche Formgebung, während die Figuren noch derb und unbehülflich sind. Spärliche Reste von Polychromirung verrathen allerdings, dafs die Wirkung durch den Wechsel der Farben eine viel gefälligere gewesen sein mufs.

Zunächst zeigt die Anordnung des Ganzen eine glückliche Hand. Die Szenen aus dem Leben Jesu folgen nicht wie auf den Thüren am Dom zu Hildesheim und an S. Zeno in Verona alle gleichmäfsig aufeinander. Der Bildhauer zerlegt die Thüren in lebendigem Wechsel von liegenden und stehenden Tafeln in eine Prädella, und je 4 Tafeln, welche zwischen 3 Quertafeln geordnet sind. Die beiden Flügel sind von schweren, mit Blattformen gezierten Wulsten eingefafst. Die Rahmen der Einzelbilder bestehen aus flachen mit Perlstäben umsäumten Streifen von durchbrochenen Bandverschlingungen; 54 kräftige Nagelköpfe in ornamentirter Pinienapfel- oder Knospenform bezeichnen mit reicher Wirkung die Durchquerung der Leisten. Die vortreffliche Photographie des Katalogs läfst die festliche Pracht der ganzen Ordnung kräftig in die Erscheinung treten.

Die Bilderreihe beginnt oben links und erzählt das Leben Jesu bis zur Herabsendung des Hl. Geistes. Die erste Quertafel zeigt Maria Verkündigung, die Heimsuchung und das Magnifikat. Wir haben hier die in der alten Kunst oft beobachtete Erscheinung synchronistischer Darstellung, dafs auf einer Bildfläche dieselben Personen in verschiedener Handlung dargestellt werden. Man vergleiche in demselben Kataloge den Gobelin von Lyskirchen Nr. 54, wo Aussetzung und Findung Mosis in einem Rahmen übereinander dargestellt sind. Der Engel Gabriel erhebt die rechte Hand in lebhafter Anrede und trägt in der Linken ein Kreuz: der Tod des Erlösers im Kreuze ist der Zweck der Menschwerdung. Daneben begrüfst Elisabeth die Mutter des Herrn. Zwischen beiden Gruppen steht eine weibliche Heilige mit gekreuzten Händen und zum Himmel gewandtem Blick. Mit aus'm Weerth darin die Mutter Anna zu sehen, ist wohl nicht angänglich, da sie geschichtlich nicht dahin gehört. Es ist ohne Zweifel das Magnifikat, wie auch schon die feierliche Haltung der Figur andeutet.

Im zweiten Felde folgt die Verkündigung der Geburt. So sehr ist einer der Hirten durch den Engel erschreckt worden, dafs er fast hinten über fällt und sich auf seinen Stab stützen mufs. Das Krippenbild zeigt das Jesukind über einer Bogenstellung, wie es um diese Zeit üblich. Maria und Joseph schmiegen die Wange in die Hand und schauen sitzend das Kindlein an. — Im vierten Felde verlassen die hl. Dreikönige den Herodes, um im fünften ihre Gaben darzubringen. Maria sitzt feierlich, die Füfse auf einen Schemel gestellt, der ebenso wenig dem Herodes, wie Maria und Joseph an der Krippe fehlt; auf ihrem Schofse sitzt das bekleidete Kind; es erhebt segnend die Hand und trägt in der Linken ein Buch als Verkündiger der Wahrheit.

Das zweite Querbild zeigt die Flucht nach Egypten, eingeleitet durch die Erscheinung des Engels, der Joseph warnt. Joseph liegt auf dem Bette; eine darunter kauernde Gestalt soll wohl andeuten, dafs in nachtschlafender Zeit die Flucht erfolgte. Recht volksthümlich ist der Zug, dafs der hl. Joseph behaglich die linke Hand unter dem Kopfe durchgesteckt hat. Die Mutter Gottes sitzt, das Kindlein auf dem

Digitized by Google

14. Die romanische Holzthüre von St. Maria im Kapitol zu Köln.

Digitized by Google

Schofse, in voller Vorderansicht auf einem Frauensattel, der wohl einen Thron abgeben könnte. St. Joseph trägt Gepäck oder Mundvorräthe an einer Stange über der Schulter.

Das zweite Kreuz hat mit seinen 4 Darstellungen den Erklärern viele Sorge bereitet, erscheint aber bei näherer Prüfung und mit einiger Ergänzung der im Laufe der Zeit zerstörten Einzelheiten als eine etwas umständliche Erzählung des Bethlehemitischen Kindermordes: 1. Herodes fragt die Schriftgelehrten, 2. Herodes spricht das Todesurtheil, indem er als Richter den Stab bricht, 3. er übergibt den Schergen eine Lanze, die in seinem Namen als Mordwaffe geschwungen werden soll und 4. erscheint das Blutbad in Bethlehem selbst, wo der alte Meister es sich nicht versagen konnte, die klagende Mutter in den Mittelpunkt zu setzen. Sollte diese eingehende Darstellung der hl. Dreikönige und des Bethlehemitischen Mordes vielleicht zu einer genaueren Datirung der Thüren führen? 1164 brachte Reinold von Dassel die Reliquien nach Köln, und es liegt doch sehr nahe, dafs damals in Predigt und Volksunterricht die betreffenden Ereignisse eingehend behandelt und durchgesprochen wurden.

Es folgt in dritter Quertafel die Darstellung Jesu im Tempel und die Taufe im Jordan. Wirkungsvoll ist die Darstellung Jesu gruppirt. Im Hintergrund steht der hl. Joseph mit den Tauben; über einem Altärchen reicht die schon durch ihre Gröfse hervorragende Mutter Gottes Simeon das Jesukind, das mit der Rechten den frommen Greis segnet und die Linke auf ein Buch stützt, wie wir es schon bei der Anbetung der Weisen gesehen haben. Senex puerum portabat, puer autem senem regebat, heifst es in einer Antiphon von Lichtmefs. Bei der Taufe hält ein Engel das Gewand des entkleideten Heilandes, ein Motiv, dafs sich in allen Jahrhunderten wiederholt. Der Drache zu Füfsen des Herrn ist die Andeutung der bald folgenden Versuchung Jesu in der Wüste.

Die zweite Bilderreihe beginnt mit dem Einzuge Jesu in Jerusalem, worauf die Heilung des Blindgeborenen in Bethsaida und die Auferweckung des Lazarus folgt. Die Unterbrechung der Geschichtserzählung ist dadurch gerechtfertigt, dafs die feierliche Gruppe des Festzuges eine breitere Fläche beanspruchte. Der ruhige Zug der Apostel und die bewegte Huldigung der aus der Stadt herausströmenden Menge heben den segnenden Heiland mit dem Buche wirkungsvoll auf dem gut gezeichneten Esel hervor. Die Bäume sind ihres Laubes beraubt und strecken ihre verstümmelten Aeste zum Himmel. Die beiden folgenden Bilder bieten einen Auszug aus den Wundern Jesu. Die Baumkrone über dem dankbar aufschauenden geheilten Blinden erinnert an das Wort des im Sehen noch Ungeübten: „Ich sehe Menschen wie Bäume einherwandeln!" Die Auferweckung des Lazarus, der in den Grabtüchern eingewickelt über der vor dem Heilande niedergesunkenen Schwester Maria sich erhebt, hat ihr Vorbild schon in den Katakomben. Das folgende Bild: Jesus am Oelberge fällt wieder aus der Reihe, weil der Bildhauer für das Abendmahl des gröfsern Raumes bedarf. Auffallend ist es, dafs hier vier schlafende Jünger dargestellt sind. Das folgende Bild: Jesus mit dem Buche redet feierlich zwei Jünger an, ist eine Einleitung zum letzten Abendmahle. Petrus und Johannes (Lukas 22,8) werden ausgesandt, den Saal zu bereiten. Sehr schön ist das letzte Abendmahl; man dürfte es ein sehr frühes Vorbild desjenigen von Leonardo da Vinci nennen. Hinter der breiten mit feierlich gefaltetem Tischtuch bedeckten Tafel sitzt zwischen den Aposteln der Heiland und erhebt segnend die Hand über dem Brode. Johannes lehnt das Haupt an seine rechte Schulter. Die Decke des Saales deutet eine lange Stange an, um welche sich zierlich eine Drapirung schlingt. Die Figur, welche rechts neben dem Tische sitzt und einen Bissen zum Munde führt, dürfte der Verräther sein.

Nun folgen im letzten Kreuze die Himmelfahrt in zwei Tafeln übereinander, die Kreuzigung und die Frauen am Grabe. Warum hier die Umstellung geschehen, mag ein Räthsel bleiben. Unter dem Kreuze steht der Kriegsknecht mit Hysopstengel und Essiggefäfs und Longinus mit der Lanze. Der Heiland streckt die Arme wagerecht aus, trägt ein bis an die Kniee reichendes Lendentuch und zieht die Kniee etwas aufwärts. Die Füfse sind neben einander aufgenagelt. Die Frauen bringen Weihrauchfafs und Salbenbüchsen; der Engel sitzt auf dem Steine unter einer von Säulen gestützten Kuppel. Das ist eine Erinnerung an die Grabkirche in Jerusalem, die sich in Elfenbeintafeln und Miniaturen häufig findet. Die beiden Köpfe in den oberen Ecken stellen die schlafenden

Digitized by Google

Wächter dar. Die Himmelfahrt ist in zwei Tafeln zerlegt: oben fährt der Heiland mit Buch und Kreuz triumphirend in den Himmel, zwei Engel zu seinen Füfsen; unten schauen die Jünger mit erhobenen Händen ihm nach.

Den Abschlufs bildet die letzte Quertafel: die Aussendung des Hl. Geistes. Die Mutter Gottes bildet den feierlichen Mittelpunkt der schönen Gruppe, wie sie im Magnifikat die ganze Bilderreihe eingeleitet hat.

Die vier Bilder der Predella sind so verstümmelt, dafs eine genügende Erklärung sich nur aus der Analogie ähnlicher Bildercyklen gewinnen liefse. Für die beiden Bilder zur Rechten schlägt aus'm Weerth die Heilung des Lahmgeborenen an der schönen Pforte durch Petrus und etwa die Pfingstpredigt des Apostelfürsten als Deutung vor.

Noch schwieriger ist die Entzifferung der beiden Tafeln zur Linken. Das zweite Feld ist gänzlich zerstört, im ersten Felde steht eine Figur mit Heiligenschein und aufwärts weisender Hand, daneben ein unerklärbarer Rest von Skulptur. Wenn die Bewegung der Hand vielleicht auf die Grabplatte der Plektrudis zurückzuführen wäre, so dürften wir hier ein Donatorbild haben, etwa die Widmung der Thüre oder der ganzen Kirche an den Heiland oder die Gottesmutter, deren Bild wir uns dann auf dem zweiten Felde zu denken hätten. Auch der Gegenstand der Bilderreihe ist bedeutungsvoll. Christus sagt: „Ich bin die Thüre. Wer durch mich eingehet, wird gerettet werden." (A. Heuser in Kraus' Encyclopädie II, 862.)

Die Thüre gehört einer Zeit an, in welcher die Skulptur am Rheine in ihren ersten Anfängen stand. Ein vollendetes Kunstwerk darf man da nicht suchen; aber eine liebevolle Betrachtung bei guter Beleuchtung, wie sie jetzt durch die Ausstellung des Abgusses ermöglicht ist, ergibt manches Erfreuliche und zeigt die vielverheifsenden Spuren künstlerischer Fähigkeiten. Zunächst verdient die harmonische Disposition des Ganzen, wie der bescheidene und doch so wirkungsvolle Schmuck des Rahmenwerkes alle Anerkennung. Die Gruppirung der Bilder ist durchweg klar und ausdrucksvoll und was an zeichnerischer Durchbildung fehlt, wird reichlich ersetzt durch sinnige Symbolik und, volksthümliche Züge, die auch jetzt noch zum Herzen sprechen.

Köln. Anton Ditges.

15. Kleines polychromirtes Holztriptychon der Sammlung Clemens.

Dieses Klappaltärchen (Nr. 2555 des Katalogs) aus Buchenholz geschnitzt, 24 *cm* hoch, 6,5 *cm* tief, geöffnet 29,5 *cm* breit, war für die Privatandacht bestimmt. In der rundbogig geschlossenen Nische steht, die Male der Hände und Seite zeigend, die polychromirte Figur des Schmerzensmannes, dessen Lendentuch über den Rand des niedrigen vergoldeten Sarkophags in gefälliger Faltung herunterhängt, im Hintergrunde auf vergoldetem, farbig damascirten Fond das vergoldete Holzkreuz. An dieses sind angelehnt aus Blei gegossen und vergoldet: Leiter, Lanze und Schwammstock. Aus Blei ist auch der mafswerkbekrönte Bogen gebildet, der diese Füllung einrahmt, wie der vergoldete Rosettenschmuck, der, mit Glasflüssen abwechselnd, die Hohlkehle belebt. Die mit rothbemalten Bleirosettchen verzierte Vorderkehle füllt zum Theil ein bis zur Sarghöhe auf Stylobat stehendes vergoldetes Bleisäulchenpaar als Untersatz für eine reiche Bekrönung von vergoldetem und lasirtem Blei, eine dichte malerische Verschlingung von spätgothischen Ranken und Blättern. — In den gleichfalls vertieften Flügeln markirt eine ähnliche Bogenstellung den Eingang und bildet so den engen Rahmen für die holzgeschnitzten bemalten Engelfigürchen, die ein Leuchterchen zu halten scheinen. Auf über Eck gestellter Konsole stehend, sehr schlank gehalten, mit Chormantel bekleidet, mit aufragenden, polychromirten Bleiflügeln geschmückt und durch mächtige Haarlocken ausgezeichnet, füllen sie den schmalen aber hohen Raum in vortrefflicher Weise aus. — Das Ganze macht durch seine malerische Gruppirung, wie durch seine zierliche Behandlung und geschickte Bemalung einen höchst anmuthigen Eindruck, der aber, trotz der sorgfältigen Durchführung, von dem Gedanken an den fabrikmafsigen Betrieb begleitet ist, wie er namentlich in der spätgothischen Periode gepflegt wurde, auf diesem Gebiete wohl zumeist in Nürnberg, wo das Hausaltärchen um 1500 entstanden sein dürfte, und die verwandte Industrie sich bis jetzt erhalten hat. Die Art der farbigen Bleiornamente wie bei den Rosetten, so beider Bekrönung bietet für die Nachbildung beachtenswerthe Gesichtspunkte, die bei Devotionsobjekten, Schmuckkästchen und sonstigen intimen Gebrauchsgegenständen mit Nutzen zu verwenden sind.

Digitized by Google

16. Gestickter Kaselstab der Sammlung Clemens,

82 *cm* lang, 16,5 *cm* breit, abbildlich in zwei Theile zerlegt (Nr. 2532 des Katalogs). Derselbe ist auf Leinen mit Seide und metallischem Gold gestickt. Den Grund bildet die aus Goldfäden durch Ueberfang gewonnene Rautenmusterung, die an den verschiedensten Stellen in die Erscheinung tritt, insoweit er nicht durch die beiden ausgesparten Figuren und ihre architektonische Fassung bedeckt ist. Unten steht der hl. Andreas vor seinem breiten, stark gemaserten Kreuz, welches er mit der Rechten krampfhaft fafst, während die Linke das geschlossene Buch hält. Die in den weiten Mantel gehüllte Gestalt macht durch ihre edle, grofsartige Haltung, in der reichen und weichen Draperie einen ernsten Eindruck, der durch das mächtige, den Grund beherrschende Kreuz noch erhöht wird; auch die Hände, sonst bei Stickereien vielfach vernachlässigt, sind mit grofser Sorgfalt und Zierlichkeit behandelt. Der die Figur fast ganz einhüllende Mantel hat gelblichen Ton mit grünlichen Schatten, das nur spärlich hervortretende Unterkleid blafsrothe Färbung, die Umrisse sind durch weifsliche Kordel gebildet; die Architektur: schlanke, bläulich gefärbte Säulen, die einen weifslich-

15. Polychromirtes spätgothisches Holztriptychon der Sammlung Clemens.

Digitized by Google

16. Gestickter Kaselstab der Sammlung Clemens, Norditalien, XIV. Jahrh.

Digitized by Google

bläulichen Baldachin tragen, zeigt den strengen Charakter, der in der florentinischen Schule des XIV. Jahrh. vorherrscht. — Die nicht minder gut gezeichnete, in der Faltengebung noch reichere Figur des hl. Jakobus major hält die linke, hübsch geformte Hand vorgestreckt, während die rechte als sein Attribut die Muschel trägt. Das Untergewand kommt an mehreren Stellen in seinem gelblichen, grünlich beschatteten Kolorit zum Vorschein, der Mantel hat mattrothe Tönung; die Architektur ist ebenfalls gelblich gefärbt und mit röthlichen Linien durchzogen, so dafs die ganze Borte von Gelb und Blafsroth beherrscht ist, als ungemein zusammenstimmenden Tönen, aus deren Harmonie nur die zum Theil tiefblaue Färbung der Gewölbekappen im Baldachin etwas herausfällt. Alles ist im gespaltenen Stich ausgeführt, mit Ausnahme einiger durch Ueberfangstich befestigter Goldfäden und der Einfassungsborte, welche aus Lederstreifchen besteht in Umwindung von farbigen und goldenen Fäden, die zonenweise abwechselnd, den Säumen eine kräftige und doch mannigfache Wirkung verschaffen.

17. Romanischer Kreuzfufs der Sammlung von zur Mühlen.

17. Romanischer Kreuzfufs der Sammlung von zur Mühlen,

(Nr. 2782 des Katalogs), 17,5 *cm* hoch, Fufs 12 *cm* im Quadrat, Bronzeguss. Vier Klauen tragen den quadratischen Untersatz, den auf den Ecken ein Löwenkopf ziert, durch eine aus dem Rachen ausgehende Ranke mit dem Klauenfufs in gespaltenem Blattansatz verbunden. In flachem Aufstieg verjüngt sich dieser Untersatz, der durchbrochen auf jeder Seite drei Felder in Dreiecksform zeigt, das mittlere mit einer Art umgekehrter Lilienranke, die, in die beiden Nachbarfelder auslaufend, die Einheitlichkeit wiederherstellt. Ueber der zu 5 *cm* verjüngten quadratischen Plattform schwebt eine von zwei stehenden aufschauenden Engeln, die durch ihre Flügel eine schöne Silhouette bilden, getragene Röhre, die in einen durchbrochenen Knauf ausläuft, als Einsatz für das Stand- bezw. Vortragekreuz. Diese beiden ungemein malerischen Engel tragen über dem einen Arme, um der Röhre einen noch zuverlässigeren Stützpunkt zu geben, ein unten aufstofsendes schmales Spruchband, während auf der anderen Seite eine Säule diese Stützung bewirkt, wenigstens markirt. Auf dem Boden der so bewirkten Laube sitzt, aus dem Grabe zum Theil erhoben, eine Figur mit aufgestreckten Händen und aufblickendem Haupt, ein Tuch straff über den nackten Leib gezogen, ohne Zweifel Adam, den die romanische Periode mit Vorliebe zu Füfsen des Gekreuzigten darstellte, auf Grund der Legende und in Wahrnehmung der symbolischen Gesichtspunkte. Das Ganze ist in zwei Stücken meisterhaft gegossen, in der Erfindung wie in der Ausführung ein bewundernswerthes Werk, welches den Modelleuren, wie den Giefskünstlern der Uebergangsperiode in Westfalen, wo es entstanden sein dürfte, ein glänzendes Zeugnifs ausstellt. — Dasselbe empfiehlt sich in hohem Mafse für die Nachahmung, nicht zwar als Leuchter, wofür es mit Unrecht gehalten wurde, sondern als Kreuzfufs, sowohl für den Privatgebrauch, als namentlich für liturgische Zwecke, vornehmlich als Altarkreuz, welches aber, bei der Zierlichkeit dieses Untersatzes, nicht schwer sein dürfte.

Schnütgen.

Bücherschau.

Liberaler Katholizismus? Ein Wort an meine Kritiker. Von Dr. Albert Ehrhard. I. bis V. Auflage. Koth, Stuttgart und Wien 1902. (Preis 8,20 Mk.)

Diese Erwiderung auf mehrfache Beurtheilungen, welche das auch hier (Bd. XIV, Sp. 352) besprochene Buch erfahren hatte, bietet manche Klarstellungen und bestimmtere Fassungen, zu denen namentlich die umfänglicheren Kritiken Veranlassung gegeben haben. Von ihnen hat der Verfasser sich aber in zu viele Einzelheiten hineinziehen lassen, die zu unbedeutend sind, um die grofsen Gesichtspunkte zu fördern, welche dem Verfasser vorschwebten, und zu persönlich, um nur der Sache zu dienen, die allein den Kampf verlohnt. Nachdem die Wogen sich geglättet haben werden, nimmt der Verfasser hoffentlich den Faden wieder auf, um ihn in grofsen Zügen weiterzuspinnen. Dann sind wohl von dem Austausche über die Bedeutung des Mittelalters, die in der ganzen Verhandlung eine grofse Rolle spielt, bestimmtere Ergebnisse zu erwarten und hierbei dürfte mit ihren versöhnlichen Tendenzen auch die Kunst wieder zur Geltung kommen, die in der Replik ganz in den Hintergrund gedrängt ist. Schnütgen.

Hundert Meister der Gegenwart in farbiger Wiedergabe kündet E. A. Seemann an in 20 Heften mit je 5 Bildern (Subskriptionspreis 2 Mk., Einzelpreis 3 Mk.). Jedem der deutschen Kunstzentren: Berlin, München, Dresden, Wien, Stuttgart, Karlsruhe, Düsseldorf, Worpswede soll das eine und andere Folioheft gewidmet sein, jedem Meister ein Blatt. — Zwei Hefte liegen bereits vor: Münchener Kunst 1 mit Gemälden von Lenbach (Bismarck), Kaulbach (Studienkopf), Grützner (Falstaff), Leibl (Der Zeitungsleser), Bartels (Holländische Mädchen in den Dünen); Berliner Kunst 1 mit Gemälden von Menzel (Restaurant auf der Pariser Weltausstellung 1867), Meyerheim (Menagerie), Herrmann (An der Scheldemündung), Liebermann (Schulmädchen), Skarbina (Winterabend am Lützowplatz in Berlin). — Die Wiedergaben in Dreifarbendruck sind sämmtlich gut, einige, wie Bismarck, Falstaff, Menagerie, Winterabend, ganz meisterhaft, und heben sich von den grauen Kartons vortrefflich ab. — Der jedesmal eine Seite umfassende Text, im 1. Heft von Fr von Ostini, im II. von Max Osborn bringt eine knappe, aber zutreffende Charakteristik des betreffenden Meisters in grofser Auffassung und geistreicher Skizzirung. — Die Sammlung bietet mithin neben den „Alten Meistern", die rüstig vorangehen, für die neuen Schöpfungen ein willkommenes Belehrungsmaterial, eine Galerie auf dem Tisch. Mögen die Historienmaler, auch die religiösen, nicht von ihr ausgeschlossen bleiben!

Schnütgen.

Die „Alte und Neue Welt" (Verlagsanstalt Benziger & Co., monatlich 2 Hefte à 35 Pf.) hat ihren XXXVII. Jahrgang bereits mit dem 15. August begonnen. Wenn die Aussichten, die sie für denselben bietet, an den Leistungen seines Vorgängers geprüft werden, dann ist das Vertrauen zu ihm berechtigt, denn der letzte Jahrgang läfst an Reichhaltigkeit, Mannigfaltigkeit, Gediegenheit, Ausstattung nichts zu wünschen übrig. Der Unterhaltungsstoff, namentlich in 30 Romanen und Novellen niedergelegt, wiegt vor, aber auch des Belehrenden aus dem Gebiete der Natur und Kunst, der Geschichte und Geographie u. s. w. wird Vieles geboten, und die Illustrationen zählen nach Hunderten, ohne einer gewissen Originalität zu ermangeln. Die Ankündigung einer gröfseren Anzahl von Extra-Kunstbeilagen für den laufenden Jahrgang erscheint gewifs noch als ein besonderes Lockmittel. B.

Benziger's Marienkalender für 1903, mit einem sehr guten Farbendruck der Kreuzigung und manchen sonstigen Illustrationen religiöser und profaner Art präsentirt sich vortrefflich, und auch im Text wechselt Kirchliches und Weltliches, Ernstes und Heiteres in spannender Weise.

Der Einsiedler-Kalender derselben Firma der bereits seinen 63. Jahrgang aufweist, beherrscht das Sinnige und Beschauliche, ohne dafs es jedoch an Unterhaltendem fehlte; das farbige Titelbild ist in der Art der Beuroner Malerschule gehalten, und das Interesse für den Benediktinerorden drückt dem Ganzen einen lieblichen Stempel auf. G.

Die Pigmentdrucke der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München, wiederholt hier empfohlen, haben nunmehr auch der Königl. Gemäldegalerie in Dresden sich bemächtigt und zwar in einer ganz ungewöhnlichen Vollständigkeit, indem 1320 Gemälde reproduzirt sind. Bei der Bedeutung der Bilder und ihrer hinsichtlich der Zeichnung, des Tones und der Unveränderlichkeit vortrefflichen Wiedergabe ist dieses gewaltige Betrachtungs- und Studienmaterial warm zu begrüfsen. D.

Das dem Herausgeber dieser Zeitschrift verliehene Doktordiplom honoris causa, eine Anerkennung Seitens der theologischen Fakultät der Akademie zu Münster gelegentlich ihrer Erhebung zur Universität am 25. Oktober, erscheint zugleich als eine Ehrung für die Zeitschrift selbst. Defswegen darf auch in ihr der Ausdruck des wärmsten Dankes nicht unterbleiben, zumal in dem Elogium des Diploms der „dem Studium und der Pflege der christlichen Kunst geweihten Zeitschrift", ihrer Verdienste um „die Veröffentlichung und Erhaltung ausgezeichneter Kunstdenkmäler, wie um die Förderung des Verständnisses und Eifers für die Erhöhung der Zier des Hauses Gottes" in rühmenden Worten gedacht wird.

Möge diese überaus werthvolle Anerkennung, an der in hervorragendem Mafse die verehrlichen Mitarbeiter, aber auch die Leser theilnehmen, den Muth beleben, auf dem Wege konservativer Grundsätze und ernster Wissenschaft die Erforschung und Neubelebung der christlichen Kunstdenkmäler weiter fördern zu helfen zum Segen für Kirche und Vaterland!

Schnütgen.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes. (Mit 4 Abbildungen.) IV. und V. Legende des h. Papstes Sllvester I. Von A. STEFFENS 225

Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg. II. Von J. A. ENDRES 235

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. V. (Mit 4 Abbildungen.) 14. Die romanische Holzthüre von St. Maria im Kapitol zu Köln. 15. Kleines polychromirtes Holztriptychon der Sammlung Clemens. 16. Gestickter Kaselstab der Sammlung Clemens. 17. Romanischer Kreuzfufs der Sammlung von zur Mühlen 241

II. BÜCHERSCHAU: Ehrhard, Liberaler Katholizismus? Von SCHNÜTGEN 255

Hundert Meister der Gegenwart in farbiger Wiedergabe. Heft 1 und 2. Von SCHNÜTGEN 255

Alte und Neue Welt (Jahrg. 1902/3). Von B. 255

Benziger's Marien-Kalender und Einsiedler-Kalender für 1903. Von G. 256

Pigmentdrucke der Königl. Gemälde-Galerie in Dresden von F. Bruckmann A.-G. in München. Von D. 256

Notiz über das dem Herausgeber der Zeitschrift verliehene Doktordiplom. Von SCHNÜTGEN 256

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis betragt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. November 1902

Digitized by Google

FA 2

CAMBRIDGE, MA

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN.

DOMKAPITULAR IN KÖLN

XV. JAHRG. — HEFT 9

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1902

Digitized by Google

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die eitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrath RENÉ v. BOCH (METTLACH).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Dr. DUSTERWALD Pfarrer an St. Martin (KÖLN).
Professor WILH. EFFMANN (KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (FREIBURG).
Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Königl. Baurath F. C. HEIMANN (KÖLN).
Domdechant Dr. JACOB (REGENSBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Von diesen bilden die Herren von HEEREMAN, VAN VLEUTEN, ALDENKIRCHEN und SCHNÜTGEN den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Digitized by Google

CAMBRIDGE, MASS.

Abhandlungen.

Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes.

(Mit 4 Abbildungen.)

V. Fortsetzung aus der Legende Silvesters.

Strenger Ordnung gemäfs müfste jetzt die dritte Bilderreihe auf der Südseite behandelt werden. Allein da dieselbe einen neuen Stoff zum Vorwurfe hat, die dritte Bilderreihe auf der Nordseite aber die Fortsetzung der zweiten Bilderreihe derselben Seite ist, so wird diese zunächst zu beschreiben sein, weil sonst eine Unterbrechung und Auseinanderreifsung der Silvesterlegende sich ergeben würde.

Diese Bilderreihe trägt in Ausführung und Darstellung denselben Charakter wie die beiden ersten Bilderreihen derselben Seite. Sie bietet im behandelten Stoffe den Gegensatz zur ersten Bilderreihe derselben Seite. In der ersten läfst der römische Kaiser den ersten Papst kreuzigen; hier schmückt Kaiser Konstantin den Papst Silvester mit der Tiara.

1. Konstantin's Traumgesicht.

In der Nacht, welche auf den im vorhergehenden Bilde geschilderten Ritt zum Blutbade folgte, erschienen die Apostel Petrus und Paulus dem Kaiser und sprachen zu ihm: „Weil Du davor zurückgeschreckt bist, unschuldiges Blut zu vergiefsen, hat unser Herr Jesus Christus uns zu Dir geschickt, um Dir einen Rathschlag zu ertheilen, wie Du Deine Gesundheit wieder erlangen kannst. Lafs den Bischof Silvester, der sich am Berge Soraktes[28]) verborgen hält, kommen. Dieser wird Dir eine Quelle zeigen. Wenn Du in diese dreimal eingetaucht sein wirst, wirst Du alsbald vollständig vom Aussatz geheilt sein."

So die Silvester-Legende.

Im Bilde rechts vom Beschauer steht ein Bett, auf welchem der Kaiser mit der Tiara wie im vorhergehenden Bilde liegt. Auf der Tiara steht *constan*. Die Apostel Petrus und Paulus, gerade so dargestellt wie im Verhör vor Nero, stehen vor dem Bette. Petrus trägt ein Buch in der Linken, die Rechte hat er zum Redegestus erhoben. Ein wenig vorübergebeugt sagt er etwas zum Kaiser. Paulus hält die Rechte auf die Brust. Das Haupt beider Apostel ist vom Heiligenschein umstrahlt.

Die Legende lautet:

Apparent regi duo dormitando iacenti
Hunc suadent que regi pape sub monte latenti.

Zwei erscheinen dem König im Schlummer da liegend
gen Morgen,
Die ihm rathen zu schicken zum Papste am Berge
verborgen.

2. Konstantin rekognoszirt die Apostelbilder.

Als Konstantin erwachte, schickte er alsbald Soldaten zu Silvester. Beim Anblick der Soldaten glaubte Silvester, er werde zum Martertod geführt. Furchtlos jedoch erschien er vor dem Kaiser. Dieser erhob sich bei seinem Eintritt, hiefs ihn willkommen und erzählte ihm ausführlich sein Traumgesicht. Als nun Konstantin fragte, was denn das für Götter seien, die ihm erschienen, sagte Silvester, das seien Apostel Christi und keine Götter. Da bat der Kaiser den Silvester, er möge die Bilder der Apostel holen lassen. Und als der Kaiser die herbeigebrachten Bilder sah, da rief er aus, das seien jene, die ihm erschienen.

So der Codex.

Im Bilde rechts vom Beschauer sitzt der bärtige Konstantin in Kaisermantel und Hermelin auf einem prächtigen, gothischen Thronsessel. Hinter ihm steht ein gleichfalls bärtiger Diener. Der Kaiser trägt wie immer die rothe, zweireifige Tiara mit der Aufschrift *constan*.

Vor ihm steht Silvester in Kasel und Mitra, von zwei Klerikern begleitet. Er trägt die beiden Apostelbilder in den Händen, welche er vor den Kaiser hinhält. Dieser weist auf sie hin mit dem Zeigefinger der rechten Hand, wie wenn er sagte: Das sind sie! Die Linke des Kaisers ruht auf der Lehne des Thronsessels. Ueber dem Papste steht der Name *S. Silvester*.

[28]) Im Codex des Stadtarchivs steht „syraptis".

Digitized by Google

Unter dem Bilde stehen die Verse:

Rex pape partes visos narrat sibi pridem
Mox yconos similes et nomina prodidit idem.
Kundgiebt der König dem Papste, wie Gleiche im
Traum zu ihm kamen,
Dieser holt ähnliche Bilder und nennt die Beiden beim
Namen.

3. Konstantin's Taufe.

Silvester machte nun den Konstantin zum Katechumen, verordnete ihm eine Woche hindurch zu fasten und die Kerker zu öffnen. Und als Konstantin in den Taufbrunnen gestiegen, strahlte ihm ein wunderbarer Lichtglanz entgegen, und als er aus dem Taufbade herausstieg, war er gereinigt und betheuerte Christum gesehen zu haben.

So unser Text.

Im Bilde links vom Beschauer steht ein mächtiger, für die Eintauchung bestimmter, gothischer Taufstein, wie sie bis ins XVI. Jahrh. hinein hierzulande noch üblich waren. Eine Ausgabe der Kölner Agende, die zwischen 1485 bis 1489 bei Ludwig von Renchen in Köln (freilich ohne Angabe) gedruckt ist, hält noch am Eintauchen des Täuflings fest, wenigstens an dem einmaligen, wofern nicht Krankheit des Täuflings die Taufe durch Aufgiefsen rathsam erscheinen lasse. Denn, so fügt sie hinzu, das Eintauchen ist kein nothwendiges Erfordernifs für die Gültigkeit der Taufe. Wo aber das dreimalige Eintauchen noch in Uebung sei, solle es beibehalten werden, und wer davon abweiche, der sündige. — In der Agende, welche 1521 zu Köln bei Peter Quentel gedruckt ist, heifst es indessen, die beste Art der Taufe sei die, mit der rechten Hand dreimal Wasser auf das Haupt des Täuflings zu giefsen; wenn aber einige auf andere Weise durch Eintauchen taufen sollten, möchten sie zusehen, dafs sie nicht etwas mit Gefahr (für das Leben des Kindes) Verbundenes thäten. Erst mit Beginn des XVI. Jahrh. ist mithin die Sitte des Eintauchens im Kölner Erzbisthum in Abgang gekommen. Daher sehen wir in unserm Bilde, das im Anfang des XIV. Jahrh. gemalt wurde, den Kaiser Konstantin entkleidet, mit gefalteten Händen, von den Ellbogen an sichtbar im Taufbrunnen stehen. Auch hier hat er die zweireifige, oben mit einem Knopfe versehene Tiara auf dem Haupte. Hinter dem Kaiser zu seiner Rechten steht ein Diener, links vor dem Kaiser der Papst im Pontifikalgewande und Chormantel. In der Linken hält der Papst ein geöffnetes Buch, die Rechte hoch erhoben. Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger sind ausgestreckt, um das Geheimnifs der h. Dreifaltigkeit anzudeuten. Es ist der Segensgestus. Der Papst macht das Kreuzzeichen über Konstantin. Hinter Silvester stehen zwei Kleriker, von denen einer den Bischofsstab hält. Denn bei liturgischen Funktionen bedient sich der Papst eines gewöhnlichen Bischofsstabes. Ueber dem Kaiser steht geschrieben *Constantinus Imperator*, über dem Papste *S. Silvester*.

Unter dem Bilde steht die Legende:

Per papam sacro baptismate rex renovatur
Octus a lavacro looo sibi lepra fugatur.
Durch den Papst wird der König im Bade der Taufe
geheiligt,
Und alsbald ward derselbe zugleich vom Aussatz
gereinigt.

4. Konstantin verleiht dem Papst die Tiara.

Die Tiara scheint nach Duchesne[29]) ursprünglich eine dem römischen Papste eigenthümliche Kopfzierde gewesen zu sein. Zuerst geschieht ihrer Erwähnung im Leben des Papstes Konstantin (708—715), von dem berichtet wird,[30]) er habe in Konstantinopel seinen Einzug gehalten mit dem Camelaucum, so wie er in Rom bei Prozessionen es zu tragen pflegte. Dieses Camelaucum (*καμηλαύκιον*) kann nichts anderes gewesen sein als eine Kopfzierde, eine Art Diadem. Das höchst wahrscheinlich zwischen 840—850 im Kloster Saint-Denys bei Paris angefertigte „Edikt Konstantins" die sogenannte „Konstantinische Schenkung" beschreibt dieses Diadem und führt seinen Ursprung auf Verleihung an Papst Silvester von Seiten des Kaisers Konstantin zurück. Der Kaiser beurkundet dort, er habe dem Papste Silvester und seinen Nachfolgern seine kaiserliche Krone mit der hohen kegelförmigen Mütze (diadema, videlicet coronam capitis nostri simulque phrygium, i. e. mitram) verliehen. Aber, so fährt Konstantin fort, da der Papst eine goldene Krone durchaus nicht tragen wollte, so haben wir einen kegelförmigen Spitzhut von blendend weifser Farbe (phrygium candidi nitoris) mit eigenen Händen auf sein geheiligtes Haupt gesetzt und bestimmt, dafs er und seine Nachfolger sich dieses Diadems bedienen sollten

[29]) Duchesne »Origines du culte chrétien«. S. 381.
[30]) Duchesne »Liber Pontificalis«. t. I. p. 390.

Digitized by Google

bei feierlichen Aufzügen in Nachahmung des kaiserlichen Pompes. Auch gewährte Konstantin dem Papste das kaiserliche Lorum (Halsbekleidung), den Purpurmantel und die Purpur-Tunika.[31])

Die päpstliche Tiara, welche ursprünglich ohne Kronreifen war, hat deren jetzt drei. Der erste, unterste Kronreifen läfst sich erst seit dem XI. Jahrh. nachweisen. Er findet sich auf den aus dem XII. Jahrh. stammenden Wandmalereien der Unterkirche von San Clemente in Rom, der zweite Reifen kam hinzu unter Bonifaz VIII. (1294—1303), der dritte unter einem der Päpste, die in Avignon residirten, wahrscheinlich unter Clemens V. (1305 bis 1314). Durch diese Mehrheit der Kronen soll der Papst als Christi Stellvertreter gekennzeichnet werden, von dem es in der Geheimen Offenbarung (19, 12. 16) heifst, dafs er als König der Könige viele Kronen auf seinem Haupte trage.

In unserm Bilde ist die Verleihung der Tiara an Silvester dargestellt. Sie hat nur zwei Reifen. In der Mitte sitzt Papst Silvester in Kasel und Pallium auf einem Faldistorium, in der Rechten hält er das pedum rectum. Hinter dem Papst steht ein Gefolge von vier Klerikern, von denen aber nur einer ganz sichtbar ist. Vor dem sitzenden Silvester steht Konstantin, bekleidet mit langem Rock und Mantel, aber unbedeckten Hauptes. Hinter dem Kaiser stehen zwei verwundert dreinschauende Männer. Mit beiden Händen setzt der Kaiser dem Papste, der mit der Linken eine abwehrende Bewegung macht, die Tiara auf's Haupt. Auf der Tiara steht: *s. silvester*, über dem Kaiser: *constantinus*.

Die Legende lautet:

Cesar cum trabea confert insignia clara
Pape cesarea fuit infula facta tyara.
Mit dem Amtskleid verlieh der Kaiser dem Papst hohe Ehre,
Dafs statt der Infel zur Kopfzier des Kaisers Tiara ihm wäre.

5. Religionsgespräch zwischen Silvester und den Juden.

Für dieses Bild wie für die beiden folgenden ist uns wieder die alte Silvester-Legende wie sie im Codex 164[c] enthalten ist, getreue Führerin. Dort heifst es: Als Helena, Konstantin's Mutter, vernommen hatte, dafs ihr Sohn Christ geworden, da schrieb sie ihm und belobte ihn zwar, dafs er dem Götzendienst entsagt habe, tadelte ihn aber scharf, dafs er sich nicht dem Gott der Juden zugewandt, sondern einen gekreuzigten Menschen als Gott verehre. Konstantin erwiderte seiner Mutter, sie möchte die Lehrer der Juden mitbringen, und er werde die Lehrer der Christen diesen gegenüberstellen, damit durch Rede und Widerrede sich herausstelle, wo der wahre Glaube sei. Helena kam nun mit hundertzwölf Juden, von denen die zwölf gelehrtesten zu Disputatoren bestellt wurden. Als nun auch Silvester mit seinen Klerikern sich zur Disputation vor dem Kaiser eingefunden, wurden zunächst durch gemeinsame Uebereinkunft zwei der weisesten und rechtschaffensten Männer aus den Heiden, Crathon und Zenophilus, zu Richtern und Vorsitzenden der Disputation bestellt. Der Reihe nach brachten die elf jüdischen Gelehrten ihre Einwürfe gegen das Christenthum vor, und Silvester widerlegte sie alle mit überzeugender Kraft und Klarheit, so dafs alle, die Richter sowohl wie die Juden, ihm Beifall zollten. Da ergrimmte der zwölfte jüdische Gelehrte, Zambri mit Namen, und rief aus: Staunen mufs ich, dafs ihr, hochweise Richter, leerem Wortschwall Glauben schenket und wähnet, Gottes Macht könne durch menschliche Vernunft erwiesen werden. Genug sind der Worte, kommen wir zu Thaten.

So der Bericht der Legende.

Im Bilde rechts vom Beschauer steht Kaiser Konstantin, mit dem Scepter in der Linken; neben ihm Silvester. Beide tragen die Tiara. Auf der des Papstes steht die Abkürzung *silv.* Links steht Helena mit der Krone auf dem Haupte; ihre Rechte hält den Mantel, die Linke hat sie ganz ergriffen auf die Brust gelegt. Ihr zur Seite steht eine ganze Reihe von Männern mit Judenhüten auf dem Kopfe, von denen acht sichtbar sind. Ueber ihnen steht *Judei*. In der Mitte sitzen die beiden Richter. Der erste, der sein Urtheil abzugeben scheint, verdeckt jedoch fast ganz den zweiten.

Unter dem Bilde stehen die erläuternden Verse:

Esse fidem vacuam veri sinagoga laborat
Legem nempe suam fore veram papa perorat.
Trug nur sei unser Glaube, meinen im Wahn die Hebräer;
Wahr, spricht der Papst, ist's Gesetz, das gegeben uns vom Galiläer.

6. Silvester erweckt den von Zambri getödteten Stier.

Zambri macht folgenden Vorschlag: Da ich den Namen des Allmächtigen weifs, dessen Macht selbst Felsen nicht widerstehen, und den kein Geschöpf zu hören vermag, so möge der

[31]) Siehe das Dokument in »Concilia omnia«, Coloniae 1538, Petrus Quentel, tom. I. Fol. 133 bis 135 v.

Digitized by Google

wildeste Stier herbeigeführt werden. Sobald ich jenen Namen in sein Ohr flüstere, wird er todt zusammensinken, und so werdet ihr den Beweis haben, dafs ich die Wahrheit rede.

Silvester erwiderte: Wie weifst Du denn jenen Namen, wenn kein Geschöpf ihn zu hören vermag? Zambri antwortete: Dir steht es nicht zu, dieses Geheimnifs zu erfahren, da Du ein Feind der Juden bist. Nunmehr wurde der Stier herbeigebracht, den hundert der stärksten Männer nur mit Mühe herbeiziehen konnten. Sobald aber Zambri jenes Wort in sein Ohr geflüstert hatte, fiel er brüllend zu Boden; die Augen traten ihm vor den Kopf, und er war todt. Da klatschten alle Beifall, und die Juden verhöhnten den Silvester. Dieser aber sprach: Nicht hat Zambri den Namen Gottes ausgesprochen, sondern den Namen des schlimmsten Teufels. Unser Herr Jesus Christus tödtet nicht nur nicht die Lebendigen, sondern er macht die Todten lebendig. Auch Löwen und Schlangen und andere wilden Thiere vermögen zu tödten Wenn mithin Zambri will, dafs wir ihm glauben sollen, er habe nicht des Teufels Namen ausgesprochen, so möge er jenen Namen wieder aussprechen und lebendig machen, was er getödtet. Denn von Gott steht geschrieben: Ich tödte, und ich mache wieder lebendig.[32]) Und als auch die Richter den Zambri drängten, den Stier zu Leben zum erwecken, da sagte dieser, Silvester möge ihn zum Leben erwecken im Namen Jesu des Nazareners. Dann, so fügte er hinzu, wollen wir alle an ihn glauben. Und auch alle Juden versprachen sich zu Christus zu bekehren, wenn Silvester den Stier wieder lebendig machen würde. Da betete Silvester, neigte sich zu dem Ohre des Stieres und sprach: Namen des Fluches und des Todes, fahre hinaus auf Geheifs unseres Herrn Jesus Christus, in dessen Namen dir gesagt wird: „Stier, stehe auf und laufe ruhig zu deiner Heerde zurück". Und alsbald stand der Stier auf und ging ganz ruhig von dannen.

So die anschauliche Schilderung der Legende.

Das Bild, welches stark gelitten hat und theilweise verschwunden ist, weil späterhin eine Thür in die Wand eingebrochen wurde, zeigt im Vordergrunde den Stier, wie er am Boden liegt, und denselben Stier abermals, wie er davongeht. Silvester hat sich gebückt und sagt dem todt daliegenden Stier etwas in's Ohr. Hinter dieser Szene steht vom Beschauer rechts Silvester, vor ihm Konstantin, ihm gegenüber der gestikulirende Jude Zambri nebst Helena und einer Anzahl von Männern mit Judenhüten. Bei dem Papste steht beide Male die Abkürzung *silv.*, über dem Kaiser und seiner Mutter die Namen *constantinus* und *helena.*

Die in der vorderen Hälfte der Verszeilen von mir ergänzte Legende lautet, wie folgt:

Taurum occidit verbum quod zambri susurrit
Jesus' papa dicit vivus ad arva recurrit
Zambri flüstert ein Wort, und todt der Stier stürzet nieder,
Jesus! ruft aus der Papst: er lebt und auf's Feld eilet wieder.

7. Helena und die Juden empfangen die Taufe.

Als Silvester durch die Anrufung des Namens Jesu den von Zambri getödteten Stier wieder lebendig gemacht, da bekehrten sich Konstantin's Mutter, die Juden, die Richter und alle übrigen zum Glauben an Christus und empfingen die Taufe.

Der allein noch erhaltene, obere Theil des Bildes — der untere ist durch die später in die Bildfläche eingebrochene Thür zerstört — zeigt uns diese Schlufsszene aus der Legende des h. Silvester. Rechts vom Beschauer sehen wir nach oben den Rand des Taufbrunnens, in welchem Helena steht. Sie hat die Hände gefaltet, die Krone auf dem Haupte und schaut andächtig auf den h. Silvester hin, der vor ihr steht in Pontifikalkleidung und Tiara, die linke Hand auf die Brust legt und mit der Rechten die Stirne Helena's salbt. Links vom Beschauer sehen wir abermals Silvester in Tiara und Pontifikalgewanden, wie er mehreren Juden, die an ihren Huten erkennbar sind, die Taufe spendet. — Auf der Tiara befindet sich beide Male die Abkürzung *silv.*

Die gänzlich verschwundene Legende habe ich in folgender Weise zu ersetzen versucht:

Omnes conversi sacrum petiere baptisma
Cum helena mersi recipiunt insuper chrisma.
Da bekehrten sich alle zu werden von Christus beschirmet,
Helena wurde getauft und mit den Bekehrten gefirmet.

Von dem schmalen Nebenfelde, welches an der östlichen Seite dieser Bilderreihe ganz verschwunden ist, hat sich an der westlichen Seite nur ein Ansatz des Spitzbogens erhalten.

(Schluss folgt.)

Köln. Arnold Steffens.

[32]) „Ego occidam et ego vivere faciam". 5. Mos. 32 39

Digitized by Google

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

VI.

(Mit 10 Abbildungen.)

18. Ein Missale aus Hildesheim und die Anfänge der Armenbibel.

A. Ein Missale aus Hildesheim.

Abb. 1. Initiale des Hildesheimer Missale zum Feste der Aufnahme Marias in den Himmel.

ruchtbar war die Thätigkeit vieler kenntnifsreichen Männer, als um das Jahr 1800 die Wirren der französischen Revolution so viele Kirchen und Klöster um ihren Besitz brachten. Sie retteten die gefährdeten Schätze des Alterthums indem sie dieselben ankauften und auf ihre Verwandten vererbten oder beim Anbruch besserer Zeiten wiederum den Kirchen überwiesen. So hat Domherr Graf Christoph von Kesselstadt eine Reihe mit Miniaturen verzierter Handschriften in Hildesheim und Paderborn erworben, später aber dem Dome zu Trier vermacht.[1]) Auch der Domherr Freiherr von Fürstenberg kam um jene Zeit zu Hildesheim in den Besitz eines Mefsbuches, welches mit seiner Bibliothek Eigenthum des Grafen Fürstenberg-Stammheim wurde, der die Güte hatte, es der Ausstellung anzuvertrauen und dessen Veröffentlichung in d. Zeitschr. zu gestatten. — Das werthvolle Elfenbeinrelief des Deckels hat Clemen in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz, Kreis Mülheim a. Rh. S. 146, veröffentlicht. Haseloff hatte dessen Miniaturen bereits vor einigen Jahren photographirt. Es ist 285 *mm* hoch und 190 breit. Der Text bietet zuerst den Kalender auf zwölf Seiten, dann, mit dem Advente beginnend, jene Psalmen und Lobgesänge (Cantica), welche beim Introitus der einzelnen Sonntage und Feste des Kirchenjahres zu singen waren. Sie sind alle mit Noten versehen, darum für die Geschichte der kirchlichen Musik werthvoll. Ihnen folgen, mit Noten versehen, das Kyrie, Gloria und andere Mefsgesänge, die Episteln und Evangelien, die Präfationen und der Kanon. An letzteren schliefsen sich die Gebete für die einzelnen Sonntage und Feste.

Die Illustration ist eine vierfache; denn erstens stehen die Kalendermonate, das Gloria und einige andere Gebete in einer durch Säulen und Bogen gebildeten Umrahmung, zweitens kommen zu vielen kleinern Initialen manche gröfsere, drittens sind die Hauptfeste und der Anfang des Kanon durch ganzseitige Miniaturen hervorgehoben. Endlich besitzt die Handschrift zwei ganzseitige Zierblätter.

Auf dem ersten Zierblatte stehen der Anfang der Präfation:

Per omnia saecula s. s. w. und die gewöhnliche Abkürzung für Vere dignum, in deren Mitte das Lamm Gottes in einer Scheibe auf einem Kreuze dargestellt ist. Den Rand zieren die Halbfiguren der Kardinaltugenden: oben schüttet die Mäfsigkeit Wasser in ein Gefäfs, unten zeigt die Gerechtigkeit auf eine Wage, rechts hält die Klugheit eine grofse Schlange, während ihr gegenüber ein Ritter die Tapferkeit sinnbildet.

Auf der gegenüberliegenden Seite ist die Praefation in Kapitalbuchstaben auf farbige Streifen geschrieben. Ihr Rand ist mit zehn Brustbildern belebt. Oben liest man um Christi Bild: *Hoc facite in meam commemorationem*, Luk. 22, 19, unten beim Bilde der Kirche: *Operamini non cibum, qui perit, sed qui permanet.* Joh. 6, 27. Rechts erscheint 1. der Sänger des Introitus mit der Umschrift: *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto. Sicut erat.* Unter ihm 2. der celebrirende Bischof mit der Umschrift: *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus*, dann 3. derselbe Bischof mit der Umschrift: *Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth, pleni sunt etc.* Dan 4. Medaillon enthält das Brustbild eines assistirenden Priesters. Links finden wir im 5. und 7. Medaillon wiederum das Brustbild des Bischofs, im 6. und 8. Medaillon endlich Brustbilder eines Subdiakons und eines Diakons, welche dem Bischofe bei der Messe dienen. Das 4. bis 8. Brustbild blieb ohne Umschrift.

Die meisten der gröfsern Initialen stehen in Beziehung zum Texte.

In der ersten, welche den Introituspsalm des ersten Adventssonntages (*Ad te levavi animam meam.* Ps. 24, 1.) einleitet, sieht man im Rankenwerke oben David mit seiner Harfe, in der Mitte rechts und links je einen seiner Musiker. In der Mitte erblickt ein Mann einen Drachen. Die erste grofse Initiale nach dem Kanon beim Gebete zum ersten Adventssonntage enthält das Brustbild eines betenden, mit der Mitra bekleideten Praelaten, in den Ranken aber einen rothen und einen braunen Drachen, einen Steinbock und eine Schlange mit dem Haupte eines Weibes.

[1]) Vergl. »Pastor bonus, Zeitschrift für kirchliche Wissenschaft und Praxis« (1889) 557 f. »St. Bernwards-Blatt«, Hildesheim (1889) Nr. 8.

Digitized by Google

Bedeutungsvoller ist die Initiale zum Osterfeste, weil in ihren Ranken ein Löwe gemalt ist, mit der Inschrift: *Vicit Leo de tribu Juda.* Offenb. 5, 5. Beim Feste der Verkündigung steht Maria in zweidrittel Figur als Orante in den Ranken der Initiale. Beim Feste der Geburt Johannes des Täufers sieht man im Anfangsbuchstaben das Brustbild des Vorläufers mit einer Schriftrolle: *Ego vox clamantis in deserto.* Kechts und links halten zwei Männer Bänder, welche im Kreise um das Bild des Johannes gehen und auf denen geschrieben ist: *Iste est de sublimibus coelorum, praepotens universis. Hic securis Dei rectus et lucerna lucis.* Beim Feste der Apostelfürsten kniet in der Initiale der hl. Paulus, während der hl Petrus die Hand gegen Simon Magus erhebt, der von zwei Teufeln über einem Thurm in der Höhe gehalten wird. Sehr reich ist die Initiale zum Feste der Aufnahme Marias in den Himmel (vergl. Abb. 1); denn im Stamme des Buchstabens ist unten der Kopf Jesses gemalt, darüber das Brustbild Marias, oben das Brustbild Christi. In den Ranken hält der Prophet Isaias (11, 1) ein Spruchband: *Egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet,* während ein Kirchenvater (Hieronymus) durch sein Inschriftband die Erklärung beifügt: *Virgo Dei genitrix virga est, flos filius ejus.* In der Initiale zu Mariae Geburt liegt die hl. Anna mit ihrem Kinde auf einem Lager. Neben ihr hält ein im Brustbilde dargestellter Mann ein Band mit der Inschrift: *Emerge dulcis filia, nitesce jam.* Unten stellt der Miniator in die Ranken einen nackten Kobold und ein an Trauben naschendes Ungethüm.

Andere Initialen zeigen nur kämpfende Männer und phantastische Thiergestalten.

So streiten im Anfangsbuchstaben des Weihnachtsfestes zwei nackte Männer gegeneinander und rascht ein Fuchs an Trauben. Beim Feste der Himmelfahrt Christi umschlingen die Ranken einen Jäger, einen Mann, dessen Körper in einem Fischschwanze endet, sowie Vögel und Vierfüßler, beim Pfingstfeste einen Mann, der ein wildes Thier beim Horn erfaßt, einen Centauren im Kampfe gegen einen Fischmenschen und ein anderes Thier. Im Anfangsbuchstaben zum Gebete für das Fest des hl. Bernward (vergl. Initiale zum Schlußartikel) erschießt ein Mann ein gehörntes Ungeheuer, eine Frau liebkost ein solches, ein anderer Mann erschlägt einen Wolf, der ein Schaf ergriffen hatte.

Man darf in diesen Gebilden keine symbolischen Gedanken suchen, sondern muß sie in eine Reihe stellen mit jenen phantastischen Skulpturen reicher Kreuzgänge, welche sich den Tadel des hl. Bernhard zuzogen.[2])

Jeder Monat des Kalenders ist umrahmt von zwei Säulen, auf denen ein goldner Halbbogen ruht. Neben der ersten Säule steht der hebräische, der griechische und der ägyptische Name des betreffenden Monates. Es sind folgende:

1. Taebet, Eidoneos, Tybi.
2. Sabat, Pyrithjos, Mechir.
3. Adar, Dystrjos, Famenoth.
4. Nisan, Xanticos, Farinithj.
5. Iaar, Artbimiseos, Pacno.
6. Sivan, Dyseos, Paurj.
7. Taemul, Panemeos, Epyfi.
8. Aab, Laos, Mesor.
9. Ehul, Gordios, Tothj.
10. Theseri, Ypeberetheos, Paosni.
11. Maresuan, Dyos, Atbjr.
12. Casleu, Apyl-s, Choeas.

Freilich sind manche dieser Namen unrichtig geschrieben,[3]) indessen macht gerade dies sie beachtenswerther, weil die Fehler darthun können, aus welchen Quellen der Schreiber geschöpft hat und welcher Schule er angehört.

Neben die zweite Säule ist für die einzelnen Monate je ein Vers gestellt, der anzeigt, in welches Sternbild die Sonne eintrete.

1. Principium Jani sancit t(r)opicus Capricornus.
2. Mense Nume in medio sol(i)di stat sidus Aquarii.
3. Procedunt duplices in Marcia tempora Pisces.
4. Respicia Aprilis, Aries Frixee, Kalendas.
5. Majus Agenorei miratur cornua Tauri.
6. Junius aequatos celo videt ire Lacones.
7. Solstitio ardentis Cancri fert Julius astrum
8. Augustum mensem Leo fervidus igne perurit
9. Sydere, Virgo, tuo Bacchum Septembrem opimat.
10. Aequat et October sementis tempore Libram
11. Scorpius hibernum praeceps jubet ire Novembrem.
12. Terminat Arcitenens medio sua signa Decembri.[4])

Oben unter dem Rundbogen eines jeden Monats nennt ein leoninischer Vers zwei Unglückstage:

1. Prima dies mensis et septima truncat ut ensis.
2. Quarta subit mortem, prosternit tertia fortem.
3. Primus mandentem disrampit, quarta bibentem.
4. Denus et undenus est mortis vulnere plenus.
5. Tertius occidit et septimus ora relidit.
6. Denus pallescit ac undenus severa nescit.
7. Tredecimus mactat Julii, decimus labefactat.
8. Prima necat fortem, sternitque secunda cohortem.
9. Tertius Septembris et denus fert mala membris.
10. Tertius et denus tamquam mors est alienus.
11. Scorpius est quintus et tertius e nece cinctus.
12. Septimus ex(s)anguis, virosus denus ut anguis.[5])

[2]) Vergl. diese Zeitschrift XIV (1901) 281 f.

[3]) Vergl. die richtigen Namen bei Lersch »Einleitung in die Chronologie«, 2. Aufl., Freiburg, Herder (1899), I. 62 f. Migne »Patrol. lat.« XC. 847 s.

[4]) Diese Verse stammen von Ausonius und stehen Eglogarum liber n. 8, Monumenta Germaniae historica, Auctores antiq. I, 2 p. 18. Beda führt sie an De temporum ratione c. 16. Migne »Patrol lat.« XC, 358. Eine Erklärung derselben l. c. 375 Nota. Vergl. Lersch a. a. O. S. 51. Sie finden sich auch im Leofric Missal des XI. Jahrh., herausgegeben von Warren, Oxford, Clarendon (1883), p. 28 s.

[5]) Dieselben Verse bei Goldschmidt »Der

Digitized by Google

Abb. 2. Das Sechstagewerk.

Abb 3. Die göttliche Weisheit.

Abb. 4. Der Sieg des hl. Michael.

Abb. 5. Der hl. Bernward.

Miniaturen eines Missale aus Hildesheim.

Digitized by Google

Unter dem Bogen steht in jedem Monate eine Scheibe mit 24 Strahlen, welche theils hell sind, um die Stunden des Tages zu bezeichnen, theils dunkel, um die Stunden der Nacht anzuzeigen. So sieht man im Januar in jener Scheibe 8 hellblaue und 16 graue Strahlen, im Februar 10 blaue und 14 dunklere u. s. w.

Neben der Stundenscheibe malte der Künstler für den Januar das Brustbild des Janus, für den Februar dasjenige eines Greises (Numa). Im März finden wir den jungen mit einer Chlamys bekleideten Mars, im April einen jungen Menschen mit einer phrygischen Mütze. Im Mai hält ein Jüngling eine Blume. Im Juli und August erscheint ein König mit Krone und Reichsapfel (Julius Caesar und Augustus), im September ein Soldat u. s. w. Oben sind neben den Anfängen des Rundbogens Blätter oder Häuser, Befestigungen oder Kirchen dargestellt.

Die im Kalender genannten Feste machen es zweifellos, daß dies Missale für die Abteikirche des hl. Michael zu Hildesheim geschrieben wurde. Am 15. Januar ist die Bischofsweihe (Ordinatio) des hl. Bernward, am 20. November sein Todestag mit grofsen goldenen Lettern bezeichnet. Da im Jahre 1150 ein Provinzialkonzil zu Erfurt erlaubte, Bernward in St. Michael als Heiligen zu verehren, ist die Handschrift jedenfalls nach diesem Jahre geschrieben worden. Besonders hervorgehoben sind dann im Kalender das Fest des hl. Michael, zwei Feste des hl. Benedikt (21. März und 15. Juli), ein Fest des hl. Gallus, des hl. Lambert (17. September), dem die Pfarrkirche bei St. Michael gewidmet war, des hl. Godehard (4. Mai), des Nachfolgers des hl. Bernward u. s. w.

Die Zugehörigkeit des Missale zu St. Michael wird bestätigt durch zwei grofse Miniaturen zu den Festen dieses Erzengels und des hl. Bernward. In ersterer (Abb. 4) besiegt der hl. Michael den Drachen, während fünf Engel in lebhaftem Kampfe ebensoviele Teufel überwinden. In der andern Miniatur (Abb. 5) erhält der hl. Bernward von einem Engel ein Kreuz, das er mit der Rechten in Empfang nimmt. Die Inschrift des über seinen rechten Arm gelegten Spruchbandes lautet: *Hoc contra signum nullum stet periculum.* Der Bischof trägt rothe Schuhe, eine weifse Albe, eine Dalmatik, eine grüne Kasel mit einem Gabelkreuz, ein Humerale, eine Mitra und einen rothen Nimbus. Seinen linken Fufs umklammert ein knieender, tonsurirter Mönch mit braunem Bart und Haupthaar und mit grofser Tonsur. Er heifst laut der Inschrift *Heinricus presbyter de Midel* . . . (Mitteldorf, Mittelhof oder Midlum) und fleht: *Memor esto congregationis tuae.* „Sei eingedenk deiner Klostergemeinde." Der hl. Bernward antwortet durch ein zweites Spruchband: *Benedic Domine domum istam.*

Ueber dem hl Bischofe ist in einem Dreieck Gevehardus presbyter et monachus im Brustbilde dargestellt. Er trägt ein Humerale sowie eine Kasel und sagt laut der Inschrift: *Dominus vobiscum,* ist also beschäftigt, die hl. Messe zu lesen. In sechs Medaillons des Rahmens folgen auf Goldgrund die Köpfe ebensovieler Mönche von St. Michael: oben zur Rechten Widikindus subdiaconus et monachus. Er hat wie Gevehard ein blaues Kleid, die fünf andern Mönche, welche ohne Beischriften blieben, tragen braune Gewänder. Zwei derselben sind Greise mit weifsen Bärten, die vier übrigen bartlose Männer; alle haben grofse Tonsuren.

Nicht nur eine ähnliche Anordnung, dieselbe Technik, sondern auch den Namen Gevehardus finden wir in einem Sakramentar des Hildesheimer Domes.

Dasselbe ist 350 *mm* hoch, 243 breit und enthält neben 24 Initialen, die mit Bildern der Heiligen und Szenen aus deren Leben geziert sind, zwei reich verzierte Blätter mit der Praefation, ein grofses Bild des Erzengels Michael, ein Bild des thronenden Weltheilandes und eines, worin neben dem hl. Michael der hl. Bernward steht. In letzterem opfert unten Ratmannus presbyter et monachus dem Erzengel sein Buch.[6]) Im Rande sind in sechs Medaillons laut den Inschriften dargestellt: *Bruno episcopus, Beno episcopus, Franco abbas, Bertholdus abbas, Wunimar abbas, Gevehardus,* Da Bischof Bruno 1153—1161 zu Hildesheim regierte, ist

Albanipsalter in Hildesheim«, Berlin, Siemens (1895), S. 146 f. Doch ist dort für den Mai ein Vers aus den früher genannten hineingestellt. Aehnliche Verse bei Haseloff »Eine thüringisch-sächsische Malerschule«, S. 81.

[6]) Vergl. Bertram »Geschichte des Bisthums Hildesheim«, Hildesheim, Lax (1899) S. 171. »Kurzer Führer durch den Hildesheimer Domschatz« Nr. 37 S. 19. Eine Abbildung des 3. Bildes bei Beissel, »Evangelienbuch des hl. Bernward«, kl. Ausgabe Tafel III. Vergl. Haseloff »Eine thüringisch-sächsische Malerschule«, Strafsburg, Heitz (1 97) S. 330 f. und öfter. Der 1143 verstorbene Abt Ratmar

Digitized by Google

ein weiterer Anhaltspunkt zur Datirung des Buches gegeben. Wichtig ist die Bemerkung im »Führer durch den Hildesheimer Domschatze«: „Auf dem ersten Blatte steht noch ein Dokument des Abtes Franko († 1167) aus dem Jahre 1159, welches den Ursprung des Buches bezeugt." Jedenfalls steht Ratmanns Handschrift der Fürstenbergischen des Heinrich von Midel . . . so nahe, dafs beide fast um dieselbe Zeit aus der Schreibstube von St. Michael hervorgegangen sein müssen. Die ehemaligen Wandmalereien der Vorhalle des Domes zu Hildesheim sind etwas älter und monumentaler aufgefafst.[7]) Die Deckengemälde in St. Michael zu Hildesheim entstanden etwas später. Verwandt sind beiden Handschriften ein aus St. Godehard in Hildesheim stammendes Evangelienbuch im Dome zu Trier Nr. 140 und ein angeblich aus Paderborn, vielleicht aber aus Hildesheim nach Trier gelangtes Evangelienbuch Nr. 142.[8])

Die Malereien der genannten Bücher sowie jene der Decke von St. Michael und der Vorhalle des Domes enthalten aufsergewöhnlich viele Schriftbänder, in denen Propheten ihre auf die Hauptszenen bezüglichen Aussprüche zeigen, sie lieben erklärende Inschriften und verwenden gerne im Rande Medaillons mit Köpfen und Brustbildern.

Seine Malereien hat Henrich sowie auch Ratmann zeichnerisch ausgeführt. Die Haare ahmte er durch Linien nach, den Mund durch einen schwarzen Strich, den zwei rothe begleiten. Die Augen sind meist dreieckig gezeichnet, die runde Pupille ist dann vorne hingestellt. Silber ist in den Nimben oft, weniger häufig in den Kleidern und Ornamenten verwendet. Polirter Goldgrund ist gerne benutzt. Die meisten Gewänder haben drei Farben, z. B. Gelb mit Weifs gehöht und mit Braun schattirt, Grün mit weifsen Lichtern und rothbraunen oder schwarzen Schatten. Im Blau sind oft weifse Punkte eingesetzt, und die Schatten durch helleres und dunkleres Schwarz betont. Um die äufsere Kontur der Figuren geht eine feste schwarze Linie.

Zackige Falten, spitz zulaufende Falten und Gewandzipfel, wie sie z. B. in den von Haseloff behandelten Miniaturen der »thüringisch-sächsischen Malerschule des XIII. Jahrhunderts«, nach 1200 zu Soest und in der Taufkapelle von St. Gereon zu Köln herrschen, finden sich in dem genannten Hildesheimer Werke noch nicht.

(Schluſs folgt.)

Stephan Beissel S. J.

In der kunsthistorischen Ausstellung, welche, allen übrigen Ausstellungsräumen gleich, am 20. Oktober geschlossen wurde, sind die sofort begonnenen Abrüstungs- und Ausräumungsarbeiten so emsig betrieben worden, dafs schon bis zum Schlusse des Monates die meisten Gegenstände nicht nur verpackt, sondern auch zurückgebracht oder zurückgeholt waren; und acht Tage später waren sämmtliche Leihgaben (mit Ausnahme der wenigen, natürlich mit Genehmigung der Besitzer, für Abbildungszwecke entückgebliebenen) wieder in den Händen der Eigenthümer, die der Schnelligkeit und Korrektheit der Zurückbesorgung das beste Zeugnifs ausstellten. Kein Unfall irgendwelcher Art hat während der langen Ausstellungs- und der kurzen Rücksendungszeit die Freude an der Veranstaltung getrübt, und die von der Arbeit wie Sorge erschöpften Veranstalter danken der Vorsehung für den gnädigen Schutz und Denjenigen, die ihre Kunstschätze dargeboten haben, für die Theilnahme an dem grofsen Werke, welches die Anerkennung der ganzen Welt gefunden hat, nicht nur der wissenschaftlichen Forscher und der schaffenden Künstler, sondern auch des grofsen Publikums, dem die kunsthistorische Ausstellung eine Stätte reicher Belehrung und mächtiger Anregung gewesen ist, eine Gelegenheit zu Einblicken in das künstlerische Schaffen längst verflossener Jahrhunderte, namentlich der Glanzzeit des Mittelalters. Zahlreiche Männer der Wissenschaft des In- und Auslandes haben das unschätzbare Studienmaterial mit dem gröfsten Eifer vergleicheud geprüft und zahllose hervorragende Aufsätze haben bereits die Ergebnisse dieser Prüfungen gebracht als die Vorläufer von in Aussicht genommenen gröfseren Veröffentlichungen, so dafs jeder grofsmüthige Leihgeber bereits die Früchte zu schauen beginnt von dem Segen seiner Bereitwilligkeit. — Für das bislang vernachlässigte Gebiet der deutschen, besonders der rheinischen Skulptur haben sich, dank ihrer glänzenden Vertretung, neue Gesichtspunkte ergeben, nicht minder für die Elfenbeinplastik, die ein volles Jahrtausend künstlerischen Strebens darstellte, und die Königin der Ausstellung, die mittelalterliche Goldschmiede- und Emaillirkunst, hat den in sie sich vertiefenden Forschern reichlich die Mühe gelohnt. — Die meisten der im öffentlichen, viele der im privaten Besitze befindlichen Alterthümer sind photographisch abgebildet, bezw. gezeichnet worden, zum Theil auf Bestellung einzelner Schriftsteller; für diese Aufnahmen ist in dem Archiv des Provinzialkonservators Professor Dr. Clemen in Bonn, Poppelsdorfer Allee 56, eine Niederlage eingerichtet, aus der Abzüge zum Selbstkostenpreis bezogen werden können, so dafs der Nutzen der Ausstellung noch nach Jahren deutlich erkennbar sein wird, auch in dieser Zeitschrift, für die zahlreiche photographische Aufnahmen gemacht sind. Schnütgen.

---

von St. Michael darf mit Ratmann nicht verwechselt werden.

[7]) Vergl. diese Zeitschrift III (1890) 307 f.

[8]) Haseloff a. a. O. 281 und 341. Diese Zeitschrift I (1888) 131 f. Vgl. oben Anm. 1.

Digitized by Google

Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg.

III.

Die Emmeramer Deckengemälde veranschaulichen sowohl in ihrer Anordnung als in der noch nicht konsequent durchgeführten Verwendung von Typen aus dem alten Testamente eine der früheren Entwicklungsphasen, welche zur Ausgestaltung des Darstellungskanons der sog. Armenbibeln führten. Indes ist es vorher noch ein anderer allgemeinerer, aber meines Ermessens sehr zu beachtender Gedanke, dem ich hier gelegentlichen Ausdruck verleihen möchte. Vielleicht wirft er ein Licht auf die Anfangsstadien in der Entwicklung der Armenbibeln in ihren verschiedenen Formen. Jedenfalls zeigt er die mittelalterlichen Bildercyklen mit ihren Typen und Symbolen in einer Beleuchtung, welche deren Beziehung und Bedeutung nach der ikonographischen Seite für das Volk deutlich hervortreten läfst.

Die eigentlichen Armenbibeln, sowohl jene in Buchform als die an die Wände kirchlicher Gebäude übertragenen, kamen dem Verständnisse des Betrachters entgegen durch die meist in der Volkssprache abgefafsten Texte, die sie erklärend begleiteten. Für jene Bilderbücher, welche den Zwecken des Unterrichts dienen mochten,[19]) war dabei die Rücksicht auf ein lesekundiges Publikum mafsgebend. Bei den öffentlichen Gemälden trat jene Rücksicht mehr in den Hintergrund und zwar in dem Mafse, als das Volk des Lesens unkundig war. Wenn endlich gar, wie in den früheren mittelalterlichen Jahrhunderten, regelmäfsig die lateinische Sprache für die Legenden der Gemälde benutzt wurde, so kann von einer beabsichtigten aufklärenden Einwirkung auf das Volk durch die Bildinschriften nicht mehr die Rede sein.

Waren etwa deshalb die Gemälde in den Kirchen für das Volk nicht berechnet? Galt etwa der alte Gedanke in jener Frühzeit des Mittelalters nicht in gleichem Mafse, dafs die Bilder die Bücher der Ungelehrten sind? Gewifs. Ein sehr angesehener Schriftsteller des beginnenden XII. Jahrh. spricht den Zweck der kirchlichen Malerei in der Weise aus, dafs er jenen Gedanken an die erste Stelle setzt, indem er sagt: Ob tres autem causas fit pictura: primo quia est laicorum litteratura; secundo, ut domus tali decore ornetur; tertio, ut priorum vita in memoriam revocetur.[20]) Aber das Volk bedurfte des geschriebenen Wortes zur Erklärung der kirchlichen Malereien nicht, seine Kommentare waren die Predigten. Es waren namentlich die Predigten der frühscholastischen Periode, welche sich von den Homilien eines Hrabanus Maurus und Haymo von Halberstadt im Alkuin'schen Zeitalter mit ihrem streng exegetischen Charakter und von denen der Hochscholastik seit dem XIII. Jahrh. mit ihrem mehr abstrakt-doktrinären Charakter oder ihrer durch die Missionsthätigkeit der aufblühenden Bettelorden vorherrschend moralisirenden Tendenz durch ihren populär-anschaulichen und bildlichen Inhalt unterschieden. In diesen für die Sonntage, die kirchlichen Festzeiten und die Heiligentage bestimmten Predigten, von denen die berühmtesten Sammlungen wie die eines Honorius von Autun und Werner von St. Blasien sich das ganze Mittelalter hindurch in Ansehen erhielten, war das lehrinhaltliche und legendarische Material für die Darstellungen der kirchlichen Kunst einschliefslich ihrer Typik und Symbolik in vollständiger Weise enthalten. Die Predigten waren es, aus denen die ausführenden Künstler ihre Gedanken nahmen. So war der Inhalt jener Kunstgebilde, in deren Sinn wir Spätere uns oftmals erst wieder mühsam einzuleben haben, den Gläubigen des Mittelalters durch die Predigt eine längst bekannte und vertraute Gedankenwelt. Wenn trotz des eindringendsten Studiums, welches Litteraturhistoriker und Germanisten der Geschichte der Predigt zugewendet haben, und trotz der emsigsten Erforschung der mittelalterlichen Kunst jene Thatsache bisher nur wenig berührt wurde, so geschah es deshalb, weil man beiderseits sich auf einen einmal gewiesenen Weg beschränkte.

Für die Predigt des XII. Jahrh. ist von typischer Bedeutung eine vielbenutzte Predigtsammlung des Honorius von Autun mit dem Titel Speculum ecclesiae, welche ungefähr um

[19]) Wetzer und Welte's »Kirchenlexikon« (2) 2, 777.

[20]) Honorius Aug., »Gemma animae« 1, 182, Migne 172, 586 C.

Digitized by Google

1120 entstanden sein mochte.[21]) Aus der Sammlung dieses populärsten Schriftstellers seiner Zeit vermögen wir Bild für Bild unseres Cyklus fast ausnahmslos nachzuweisen. Um nun auf die mehr eigenartigen Darstellungen desselben einzugehen, so wird die Darstellung der Mulier amicta sole et luna sub pedibus ejus mit ihrem zugehörigen Titel völlig klar aus einer Predigt über den Erzengel Michael.[22]) Das auf der gegenüberliegenden Bogenseite stehende Bild mit der Piscatio Salvatoris de Leviathan ist Honorius ganz geläufig,[23]) ebenso wie die Vorstellung von Christus in der Kelter[24]) und die Zusammenstellung des Auszuges aus Aegypten und der Taufe Christi.[25]) Die folgenden Cyklen werden vollends alle Zweifel über den Zusammenhang dieser Kirchenmalereien mit der damaligen Predigtweise zerstreuen. Es soll nicht versäumt werden, auf die bestehenden Beziehungen jedesmal aufmerksam zu machen. Zunächst jedoch mögen die Tituli der das Mittelschiff schmückenden Bilder folgen.

In Spera sinistri lateris Corporis ecclesie desuper altari Johannis et Pauli, ubi videlicet Rex piissimus Josias destruit aras lucos et excelsa (IV regum 23 et 2 Paral. 34) hec habentur Carmina:

Prescius eternus haud fallit rexque supernus
Nam que presciuit per Josiam stabiliuit.

Ex opposito huius Spere in dextra parte desuper altari Ss. apostolorum ubi Christus vocat Matheum (Math. 9, Marci 2, Luc. 5) hoc habetur distichon:

Scit post theloneum deus exaltare Matheum
Nec sacra presciitam negat ulli gratia vitam.

In magno quadrangulari circulo corporis ecclesie desuper baptisterium, cui signum S. crucis insertum est, in cuius superficie hec habentur carmina:

Ad me lapse redi, quia te moriendo redemi
Crux renouat mundum crux est penetrale profundum
Spes via sublimis hominem sustollit ab imis
Captus amor latum tenet in faciendo beatum
Que viget et durat altum perfeccio curat
Quid patres isti possunt nisi sub cruce Christi
Nil sibi quippe nisi sacra crux est virga Moysi
Mistica dona dei sacre novitatis hebrei
In cruce mirantur sub honore stupent venerantur.
Cetera signa crucis generacio lucida lucis
Dum vigil intendit Christo sua seque rependit.

In spera que est in medio corporis crucis Hoc habetur distichon:

Crux vite lignum crux admirabile signum
In cruce vita bona crux omnibus vna corona.[26])

In dimidia spera que est desuper caput crucis Hoc habetur distichon:

Maistat domini non est obnoxia fati
Eius nos dextra trahit et regit intra et extra

In dimidia spera que est ad pedes crucis ubi habetur figura duo videlicet in lecto vno vnus assumetur et alius reliquetur (Math 24) Hoc habetur distichon:

Gaudent perfecti sacra dulcedine lecti
Sed speciem gratis aliqui perdunt pietatis

In dimidia spera dextri lateris crucis ubi cernitur figura: Erunt due molentes etc. (Math. 24) hec habentur carmina:

---

[21]) Vgl. Cruel, »Geschichte d. deutschen Predigt« (Detmold 1879) 128 ff. Linsenmayer, Gesch. d. Predigt in Deutschland etc. (München 1886) 194 ff.

[22]) Honorius Aug., Speculum ecclesiae, Migne 172, 1009 A.

[23]) Honorius Aug., l. c. col. 906 A, 1002 D, 1041 D. Ich setze hier die col. 937 B C befindliche Stelle theilweise her, weil sie die oben erwähnte Darstellung im »Hortus deliciarum« erklärt: Per mare hoc saeculum insinuatur, quod voluminibus adversitatum, elevatur. In hoc diabolus circumnatat, ut Leviathan multitudinem animarum devorat. Deus autem coelo praesidens hamum in hoc mare porrexit, dum filium suum ad capiendum Leviathan in hunc mundum direxit. Hujus hami linea est Christi genealogia ab evangelistis contexta. Aculeus est Christi divinitas, edulium vero ejus humanitas. Porro virga, per quam linea hami in undas protenditur, est s. crux in qua Christus ad decipiendum diabolum suspenditur. Cujus carnis edulium dum hic Leviathan avido dente mortis lacerare nititur, a latente aculeo transfigitur etc. Dass Herrad v. Landsberg sich von den Schriften des Honorius beeinflussen liess, steht ausser Zweifel. Vgl. Engelhardt S. 24. Für sonstige deutliche Anklänge an ihn scheinen mir auch die neuaufgedeckten Malereien des XII. Jahrh. zu Prüfening zu sprechen, von denen jene im Hauptchore der Kirche geradezu als Wiedergabe seiner Predigt »De omnibus Sanctis« (Migne l. c. col. 1013 ff.) betrachtet werden können.

[24]) Migne l. c. col. 932 A.

[25]) Ib. 854 C D, 921 C, 918 D.

[26]) Die Münchner Handschrift, welche die sämmtlichen Tituli im Schiff der Kirche in der gleichen Reihenfolge, wie die Wilheringer aufführt, aber fast sämmtliche nur unter der allgemeinen Ortsangabe »In magna quadrangulari Sphera« schliefst hier noch die folgenden zwei Verszeilen an:

Summa potentia, dura licentia sit metuenda.
Lacta dies, promissa quies datur esse fruenda

Digitized by Google

Certigo mundi certum genus est pereundi
Rara salus constat vt qua molitur rota non stat.

In dimidia spera sinistri lateris Crucis vbi habetur figura Duo in agro vno (Math. 24) Hoc habetur distichon:

Ecclesie matri species famulatur aratri
Sed hew non desunt subiecti qui male presunt

In spera circa organum, vbi Christus tradit Petro claues regni celorum (Math. 16) hec habentur:

Ecclesie matris domui summi vice patris
Presidet a petra Petrus excellente cathedra

In spera huic opposita in sinistra parte, vbi baptisatur s. Paulus hec habentur:

Qui fuerat Saulus pridem est postea Paulus
Iam bene tam mire vasis deus vtitur ire.

Meine Auffassung des hier geschilderten Bildschemas habe ich bereits oben angedeutet. Daſs auf dem Kreuze im Mittelfelde, ähnlich wie auf der Darstellung im Utaevangeliar,[27]) auch der daran geheftete Erlöser zu sehen war, schliefse ich aus der direkten Rede der Legende (Ad me lapse redi etc.), welche das Vorhandensein des Gekreuzigten voraussetzt.

Die Symbolik der Kreuzesbalken, in welcher unser Deckenbild ganz mit der genannten Darstellung des Utaevangeliars übereinstimmt, war im Mittelalter sehr beliebt und verbreitet. Sie beruht in einer Beziehung der Stelle Ephes. 3, 18 (ut possitis comprehendere cum omnibus sanctis, quae sit latitudo et longitudo et sublimitas et profundum) auf das Kreuz. Darnach wurde der Längsbalken in seinem unsichtbaren, in der Erde verborgenen Theile (profundum) auf die Grundlage der Erlösung, Gnade und Glauben; die Fortsetzung bis zum Querbalken auf die Beharrlichkeit im Guten, und der darüber hinausreichende Theil auf die Hoffnung der jenseitigen Belohnung bezogen. Der Querbalken, an dem die Hände befestigt sind, bedeutete die in guten Werken sich bethätigende Liebe. Diese Symbolik schöpfte das Mittelalter aus verschiedenen Schriften des hl. Augustinus.[28])

Die Sinnbilder von Vita und Mors, wie sie im Utakodex zu sehen sind, trug das Emmeramer Deckengemälde nicht, wie auch nicht die sonst beliebten von Ecclesia und Synagoga. Dagegen umgaben das Kreuz daselbst alttestamentliche Typen, so die Virga Moysi, — wohl nicht die eherne Schlange, sondern der wunderbare Mosesstab —,[29]) und Mystica dona. Unter den letzteren, wenn es sich zugleich um eine Typik des Kreuzes handelt, haben wir kaum etwas Anderes als die an einer Stange getragene Traube der Kundschafter des gelobten Landes zu denken.[30]) Ueber dem Kreuze schwebten alsdann als generatio lucida lucis Engel, welche wir schon seit älterer Zeit an dieser Stelle anzutreffen gewohnt sind.[31])

Von den vier Halbkreisen in der Richtung der Enden des Kreuzes enthielt der oben stehende höchst wahrscheinlich die Hand Gottes (Ejus nos dextra etc.).[32]) Die drei übrigen kehrten den bei Matth. 24, 40 und Luc. 17, 34 ausgesprochenen eschatologischen Gedanken hervor von den Zweien in einem Bette, den zwei Mahlenden und den Zweien auf einem Acker, von denen jedesmal die eine der betheiligten Personen aufgenommen, die andere dagegen verworfen wird. Das Mittelalter bezog diese Bilder auf die Ruhe des kontemplativen Lebens, auf das Getriebe der in der Welt lebenden und auf die den Acker des Herrn bereitende Ecclesia docens [33])

[27]) Swarzenski 95 und Taf. XIII, 30.

[28]) Die ganze Symbolik des Kreuzes in der latein. Literatur von den Kirchenvätern bis ins XII. Jahrh. hat A. Schönbach mit der ihm eigenthümlichen Gelehrsamkeit zusammengetragen in einer Anmerkung zur ersten Predigt der von ihm herausgegebenen Oberaltacher Sammlung in Altdeutsche Predigten (Graz 1888) 2, 177–189.

[29]) Ueber den Mosesstab als Typus des Kreuzes vgl. Honorius Aug., Specul. eccl., Migne 172, 943 D: Virga Moysi in draconem mutatur, a quo dracones magorum devorantur. Virga haec est s. crux, quae supplicio suo carnem Christi mortificavit, cujus mors nostras duas mortes, sc. corporis et animae, superavit. Hac virga mare dividitur, populus redimitur, hostis insequens undis immergitur; sc. sancta cruce baptisma sanctum conficitur, per quod regeneratorum turba a morte eripitur etc Vgl. Merz, »Die Bildwerke an der Erzthüre des Augsburger Doms« (Stuttgart 1885) 34 f., wo die gleiche Typik auf Isidor und Beda zurückgeführt wird.

[30]) Honorius Aug. l. c. col. 922 B: Botrus, qui in vecte portatur, est Christus, qui in cruce pependisse praedicatur. Vgl. Jb 932 A, 944 D, 948 B; Barbier de Montault, II, 44, 60, 92.

[31]) Siehe z. B. die Darstellung der Kreuzigung auf einem Elfenbeinrelief (s. IX) der k. Staatsbibl. in München Cim. 57, Abbildung bei P. Weber »Geistl. Schauspiel u. christl. Kunst« (Stuttg. 1894) Taf. IV.

[32]) Vgl das in der vorausgehenden Anm. zitirte Elfenbeinrelief.

[33]) Honorius Aug., l. c. 854 A: Duo in agro sunt duae partes doctorum laborantium in hoc mundo

Digitized by Google

Die bildliche Wiedergabe der gleichen Bibelworte treffen wir auch sonst, wenn auch nicht in der gleich engen Verbindung mit dem Kreuze als dem Zeichen des die Welt richtenden Menschensohnes, so im XII. Jahrh. im Hortus deliciarum[84]) und später im Domkreuzgang zu Brixen.[85])

(Schluß folgt.)

Regensburg. J. A. Endres.

quorum una pars illa die (= judicii) ob vitae meritum ad gloriam assumetur, pars altera ob vitae pravitatem ad poenam relinquetur. Duo in lecto sunt duae partes in contemplativae vitae requie quiescentes; quorum una pars ob sinceritatem ad aeternam requiem assumetur, altera ob simulationem ad perpetuum dolorem relinquetur. Duae molentes sunt duae partes conjugatorum, quos circumferi rotatus saecularium negotiorum, quorum una pars ob misericordiae opera ad praemium assumetur, pars ob impietatem ad supplicium relinquetur.

[84]) Engelhardt 89.

[85]) Semper 9 f., Walchegger 86 ff. Indefs haben beide die Beziehung auf den evangelischen Text nicht erkannt. — Aus Bruno Ast. »Comment. in Math.« Migne 165, 275 ersehe ich, dafs die duae molentes im Anschlufs an patrist. Erklärungen auch auf Ecclesia und Synagoga gedeutet wurden.

Praktisches Schnittmuster für das Roschett.

Mit 2 Abbildungen.

In der Zeitschrift für christliche Kunst Bd. XII Sp. 353—356 veröffentlichte P. Braun eine Reihe mittelalterlicher Alben nebst Beschreibung und Maßen. Trotz der bedeutenden unteren Weite derselben ist zu ihrer Herstellung weit weniger Leinen erforderlich, als zu den modernen Alben, welche durch ihre grofse Stofffülle die Körperform entstellen und den gefälligen Faltenwurf der Albe erschweren, wenn nicht ganz unmöglich machen. Bei der mittelalterlichen Albe ist eben die Stofffülle nur da, wo sie wirklich erforderlich ist, also unten, und der obere Theil ist vollständig glatt gehalten, sodafs trotz genügender Weite eine grofse Stoffersparnifs sich ergiebt. Die Erscheinung dieser Alben ist durchaus würdig und schön, sollte ihnen daher, zumal bei der leichten Herstellungsweise und einfachen Behandlung im Waschen und Bügeln, den Vorzug sichern vor den unförmlichen, weil sackähnlichen Alben der Neuzeit.

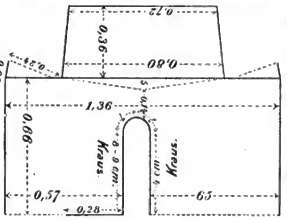


Fig. 1. Schnittmuster.

Aehnlich, wie mit der modernen Albe ist es mit dem Roschett. Ein viel zu weites Leinen wird am Halse eingekräuselt und umgiebt in unschöner, bauschiger Fülle den Oberkörper. Von einem Schnitt kann auch hier eigentlich keine Rede sein, weshalb diese Roschetts meistens vorne zu lang, hinten zu kurz herunterhängen und an den Seiten bei jeder Armbewegung sich aufziehen. Wie das Roschett als kirchliches Gewand erst im Laufe der Zeit aus der Albe entstanden ist, so liegt es nahe, zu ihrer Herstellung auch den Schnitt der ersteren zu verwenden, und mit Hülfe der Alben von P. Br. ist das hier Fig. 1 gegebene Schnittmuster angefertigt und nach ihm das hier gleichfalls abgebildete Roschett gearbeitet worden. Zu einem solchen Roschett sind nur, ein 25 bis 30 *cm* breiter Ansatz vorausgesetzt, 3 *m* von 88 *cm* breitliegendem Leinen erforderlich. Da es keine Schulternaht hat, so setzt man an die ganze Breite des Stoffes noch eine halbe und zwar in 1,36 *m* Länge. Das Schnittmuster zeigt nun die weitere Behandlung des Roschetts, was Halsausschnitt und Schlitz anbelangt; so ist der vordere Ausschnitt bedeutend gröfser als am Rücken. Von der Schulter werden 5 *cm* abgeschrägt bis zu dem Punkte des Aermeleinsatzes. Dieser ist aus einem geraden Stück Leinen in den angegebenen Maßen zu schneiden und die Naht vom Spitzen-

Digitized by Google

ansatz bis zur Mündung gerade abzuschrägen. Er wird dann, genau auf die Hälfte gefaltet, an der Schulter eingesetzt und mufs unten gut zusammenkommen. Die wichtigste Bedingung für gefällige Wirkung dieses Roschetts ist der kleine Zwickel von 14 *cm* unterer Breite und 24 *cm* Höhe, welcher, vom unteren Saume angefangen, unter den Armen eingesetzt wird und das Aufspringen des Roschetts beim Bewegen der Arme verhütet.

Die in dem Schnittmuster angegebenen Mafse liefern eine gute Mittelgröfse, wie sie das hier beigegebene Modell Fig. 2 zeigt; für aufsergewöhnliche Figuren läfst sich in Schulterbreite und Halsausschnitt leicht die nöthige Veränderung bewerkstelligen. Zu beachten ist besonders, dafs der Stoff am Halsausschnitt von der Schulter aus nach vorn und hinten 7 *cm* ganz glatt bleiben und die überflüssige Weite, besonders im Rücken, ganz dicht in 8 *cm* zusammen gekräuselt werden mufs. Vorne dürfen die Kräuseln an jeder Seite auf 8 bis 9 *cm* vertheilt werden.

In Betreff des gefälligen und würdigen Schmuckes für das Roschett sei hier von zu feinen wie zu breiten Spitzenansätzen dringend abgerathen. Eine im Muster ausdrucksvoll gehaltene Klöppelspitze in gutem Leinengarn, wie Filetguipüre-Zwischensätze und Spitzen, sowie der bei unserer Abbildung angewandte Leinendurchbruch werden dem Roschett ein gediegenes Aussehen verleihen im Gegensatz zu so manchen geschmacklosen Tüllspitzen und Buntstickereien. Auch in Häkelarbeit lassen sich gut wirkende und haltbare Muster herstellen, die man nur nicht, im Gegensatz zum weifsen Roschett, in grell gelbe oder auch fast braune Farbe tauchen wolle, wie das häufig geschieht. F. St.

Fig. 2. Modell nach dem neuen Schnittmuster.

Wenn an Stelle der in den verschiedensten Techniken ausführbaren, dekorativen Durchbrucharbeiten, für welche sich einfache, vornehmlich geometrische Muster empfehlen, Buntstickereien, in Konturenmanier mit Stilstich, verwendet werden sollen, die den Vorzug der Farbe und feierlichen Effektes haben, so liegt es am nächsten, dafür Rankenmotive zu verwenden, sei es fortlaufende, also querliegende, sei es aufstrebende, also abzweigende. Im ersteren Falle handelt es sich um eine geschlossene Borte, bei der die richtige Abwechselung von Grund und Dessin Hauptbedingung für gute Wirkung bildet, im letzteren Falle um einen die nebeneinandergeordneten Blätter- und Blüthenzweige nach oben richtenden Abschlufs, der aber ein entre-deux darüber ausschliefst. Langgezogene phantastische Thierfigurationen oder langgeschwungene Spruchbänder sind hier nicht angebracht, desto mehr aber geometrische Musterungen, deren kurzer Rapport ruhige Wirkung schafft. Aufser rothen und blauen verdienen auch gelbliche Fäden gebraucht zu werden, natürlich in waschechter Färbung und mit Ausschlufs scharfer Kontraste. D. H.

Digitized by Google

Bücherschau.

Das Leben Jesu von Phil. Schumacher und Joseph Schlecht, 56 Seiten mit 52 Haupt- und 23 Nebenbildern in reichem Mehrfarbendruck; Preis in vornehmem dunkelrothem Moleskin-Einband 20 Mk. Allg. Verlags-Gesellschaft m. b. H., München.

Ein farbig illustrirtes Leben Jesu ist ein unverkennbares Bedürfnifs, und diesem kann volle Befriedigung nur geboten werden durch einen ganz zuverlässigen, volksthümlichen Text und durch künstlerisch wie biblisch korrekte Abbildungen, die belehrend und erbauend sind sowohl in den szenischen Darstellungen wie in den sinnbildlichen Beigaben. Wechseln Bilder und Text den Seiten nach ab, so brancht ihre Zusammenstimmung nicht so innig zu sein, bei ihrer Vertheilung aber auf dieselbe Seite darf auf dieses Zusammengehen nicht verzichtet werden. Dieser Grundsatz beherrscht die durch ihre Zahl und Bedeutung ausgezeichneten illuminirten Manuscripte, in denen zwischen Figuren, Ornamenten, Schrift die innigsten, zur vollkommenen dekorativen Einheit sie verbindenden Beziehungen bestehen, die noch lange nach den Typendruck beherrschten. — Da der moderne Stil wegen der Willkür in den Einzelheiten diese Einheit nicht recht zu schaffen vermag, so dürfte mit seiner Verwendung für die Illustration deren Trennung vom Text sich empfehlen, wenigstens die scharfe Scheidung der Höhe, allenfalls auch der Breite nach, wie sie in dem vorliegendeu Werke öfters beliebt ist; die Anssonderung des Textes aber durch allerlei kurvenartige Ausschnitte sollte als die einheitliche Wirkung störend vermieden werden. Und wie schwer hat der Künstler (Schnmacher) sich diese Anssonderung gemacht, vielleicht verlockt durch seine reiche Phantasie und sein ganz ungewöhnliches Kompositionstalent, welches ihn vornehmlich mit Bruchstücken von Figuren arbeiten läfst, dank seinem Bestreben, die einzelnen Szenen so reich wie irgend möglich zu gestalten. Trotz dieser komplizirten Gruppenbildungen kommen die Einzelfiguren in ihrer Eigenart zur Geltung, so dafs auch dem Ansdruck hohes Lob gespendet werden darf; auch hinsichtlich der durch diese Umstände erschwerten Farbenstimmnng soll mit der Anerkennung nicht gegeizt werden, wenngleich hier und da, namentlich auf den ersten Blättern, eine gewisse Flauheit nicht geleugnet werden kann. Dem ersten gröfseren Versuche, den modernen Stil in die religiöse Kunst einzuführen, und zwar in ihre dinkreteste Anwendung, die Illustration, mag Beifall gezollt werden unter besonderer Betonung der Mäfsigung, die hier waltet, wie der Geschicklichkeit und Würde, die ihn beherrscht. Für Korrektheit und Ernst des Textes bürgt der Name des Professors Schlecht; dafs diese beiden Eigenschaften auch den Illustrationen nicht fehlen, sei hier besonders hervorgehoben, zugleich der Verlagsanstalt gedankt, für das Anfgebot an Opfern, welche ein solches Werk verlangt.

Schnütgen.

---

150 Vorlagen für Paramentenstickereien, entworfen nach Motiven mittelalterlicher Kunst von Jos. Braun S. J., 24 Tafeln nebst Text. Gröfse der Tafeln 50×70 *cm*. In eleganter Halbleinwandmappe 16 Mk. Verlag von Herder, 1902.

Die Beschäftigung mit den „priesterlichen" und mit den „pontifikalen Gewändern des Abendlandes" (vergl. diese Zeitschrift Bd. X, 351 und Bd. XI, 848) hat dem Verfasser den Einblick vermittelt in den gegenwärtigen Stand der Paramentik und ihn zu dem lobenswerthen Entschlusse gedrängt, ihr durch korrekte Vorlagen für Stickereien zu Hülfe zu kommen, für welche er auf grofsen Reisen das vorbildliche Material gesammelt hat. An solchen fehlt es nämlich noch immer in hohem Mafse, nachdem das Bedürfnifs nach gut gezeichneten, durchaus soliden Stoffen und entsprechenden gewebten Borten von Krefeld aus befriedigt ist. Diese sogenannten kölnischen Borten, so schön und so nothwendig sie sind bei dem grofsen Bedarf auf diesem Gebiete, können weder als die einzige, noch als die beste Art der Verzierungsstreifen für die kirchlichen Gewänder gelten; dafür wird die Stickerei mit ihrer gröfseren Eigenart und Mannigfaltigkeit angesprochen werden müssen, für welche jene als Ersatz zu dienen haben, so lange diese nicht im Stande ist, durchaus genügende Stäbe in hinlänglicher Anzahl zu liefern, woran vorderhand nicht zu denken ist. Dafür fehlt es zu sehr an geschulten Stickerinnen, welche dazu nicht hinreichend honorirt werden, um die in Belgien längst bestehende, in Deutschland neuerdings anfgetauchte Konkurrenz männlicher Hände ernstlich befürchten zu brauchen; dafür fehlt es namentlich an passenden Zeichnungen, aber auch an eingeübten Zeichnern, da die Mitwirkung von solchen, als mit erheblichen Kosten verbunden, bisher zu wenig begehrt wurde. Die zahlreich erhaltenen, fast ausschliefslich figuralen Stickereien können nur für ganz geschickte Hände als Vorbilder dienen, und von den bisher nur spärlich gebotenen neuen Vorlagen konnten eigentlich nur die vom „Kirchenschmuck" (der längst entschlafen ist) im Ganzen als mustergültig gelten. — Es war daher die höchste Zeit, dafs an diese Aufgabe herangetreten wurde, welche genane Kenntnis des alten Paramentenschatzes, völlige Vertrautheit mit der Technik und eigentlich auch die Handhabung der Zeichenfeder voraussetzt. — Ueber alle diese Fähigkeiten verfügt der Verfasser, dem für die grofse Mühewaltung der wärmste Dank gebührt, denn er legt auf 24 Doppeltafeln eine solche Fülle von durchweg guten Mustern und Motiven vor, dafs durch sie hinsichtlich der ornamentalen Vorlagen das Bedürfnifs einstweilen befriedigt ist. Auf diese hat der Verfasser sich mit Recht beschränkt, denn nach ihnen ist bei dem auffallenden Mangel an alten Mustern, die Begehr am gröfsten, und nur für sie reichen die Kräfte aus, da nur wenige Hände den figuralen Ausführungen gewachsen sind. Im Geiste des Mittelalters, unter Verwendung von Motiven, die er auch alten Reliefs, Miniaturen, Gravuren, Emails entlehnte, hat der Verfasser zahlreiche Muster komponirt, von denen einige im romanischen, die meisten im hoch- und spätgothischen Stil gehalten sind, und auf den 24 Tafeln so enge und gedrängt, aber in

Digitized by Google

natürlicher Größe und hinreichender Uebersichtlichkeit zusammengestellt, daß sie eine wahre Fundgrube von Vorlagen bilden, unter denen keine zu beanstanden ist, manche zugleich den Vorzug großer Originalität besitzt. Vielleicht hätten außer den mannigfaltigen und dankbaren Ranken und Blätterverzierungen die noch leichter zu handhabenden geometrischen Musterungen in stärkerem Maße verwendet werden können, auch an Stelle der in der Wiederholung ermüdenden Monogramme (z. B. als Mittelpunkt von Chorkappenschilden) Sinnbilder größeren Stiles; aber das Ganze ist ein enormer Schatz, umfaßt er doch 12 Vorlagen für Kaselkreuze, 2 für Pluvialbesätze, 3 für Dalmatikbesätze, 6 zur Ausschmückung von Schultervelen, 12 für Baldachinbehänge, 11 zur Bestickung von Stolen, 36 für Bordüren zur Verzierung von Alben, Altartüchern und Kommunionbanktüchern, je 17 zur Ausstattung von Pallen und Korporalien sammt einer Anzahl von Zeichnungen für sonstige Zwecke und 7 vollständige Alphabete verschiedener Größe. — Die einzelnen Tafeln werden in dem Textheft erläutert unter Beifügung von die Technik, also die einzelnen Sticharten, und die Farbe betreffenden Notizen, die noch etwas umfänglicher hätten gehalten sein dürfen, vorderhand aber genügen mögen, bis das vom Verfasser angekündigte Handbüchlein der Paramentik erscheinen wird mit eingehenden illustrirten Anweisungen hinsichtlich der einzelnen Sticharten. — Das neue Werk wird viele Wünsche befriedigen, zumal sein Preis angesichts der außerordentlichen Fülle des Gebotenen als sehr mäßig zu bezeichnen ist.

Schnütgen.

Der Kunstverlag von B. Kühlen in M.-Gladbach legt auf den Weihnachtstisch: 1 einen Katholischen Abreißkalender mit religiösen Notizen auf der Vorder- und frommen Anmuthungen auf der Rückseite der Einzelblätter, deren Block sich von dem blumengepreßten Schild mit dem göttlichen Kind als Gärtner oder am Kreuz gut abhebt (Preis 60 Pfg.); 2. vier Chromophotopien (Dreifarben-Lichtdrucke), die harmonisch in der Stimmung und duftig in der Wirkung, durch die größte Sauberkeit der Technik sich auszeichnen. Das Kniestück der Gottesmutter mit dem Kinde: Mater divinae gratiae, von Commana verräth den bewährten Zeichner und geübten Koloristen, der hier in der Komposition wie im Ausdruck, auch hinsichtlich der Landschaft eine wahre Musterleistung geliefert hat, die sich als Zimmerschmuck lange behaupten wird. — Die drei dazu passenden Tafeln von A. M. v. Oer: Die thronende Madonna zwischen St. Joseph und St. Heinrich (Ein Lobopfer will ich Dir darbringen), der Jesusknabe mit dem Kreuz (Im Kreuze ist Heil), St. Magdalena (Die Furcht des Herrn ist der Weisheit Anfang) sind frommsinnige anmuthige Bilder, die den früheren Leistungen der Künstlerin ebenbürtig an die Seite treten. Der dicke grünliche Karton mit der vergoldeten Schmiege bildet einen sehr wirkungsvollen Rahmen; der Preis von 3 Mark ist mäßig.

Schnütgen.

Julius Schmidt's Kunstverlag in Florenz versendet für Weihnachten fünf kleine, aber sehr feine Bildchen: Die anbetende Madonna von Coreggio aus den Uffizien; der Obertheil der Botticelli'schen Madonna in der Londoner Nationalgallerie; der sitzende St. Dominicus von Fr. Angelico aus St. Marco; die Büste der Sixtinischen Madonna, wie der früher als ganze Figur erschienenen Madonna Barabino's. Die äußerste Delikatesse in der Ausführung giebt diesen Knöffler'schen Farbenholzschnitten einen ganz besonderen Reiz.

H.

Die Kunst des Jahres. Deutsche Kunstausstellungen 1902, bestehend in 363 Abbildungen verschiedenen Formates, für deren Güte nur bemerkt zu werden braucht, daß sie aus der Verlagsanstalt F. Bruckmann A. G. in München hervorgegangen sind. (Preis nur 4,50 Mk.) Die bedeutendsten Gemälde und Skulpturen, welche in diesem Jahre auf den Ausstellungen zu Berlin, Bremen, Budapest, Crefeld, Düsseldorf, Karlsruhe, Wien erschienen sind, werden hier wiedergegeben, so daß ein Ueberblick über die jüngsten Kunstleistungen vorliegt, wie er orientirender nicht denkbar ist. Das die Abbildungen einleitende alphabetische Verzeichniß bietet über den Wohnort und das Alter der einzelnen Künstler zuverlässige Notizen.

R.

Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit 1903. — Dr. Jarisch' Volkskalender 1903, langjährige Erzeugnisse des „St. Norbertus"-Verlags, erfreuen auch in ihrem neuesten Jahrgang wie durch ihren belehrenden und unterhaltenden Text, so durch die mannigfachen guten Illustrationen. Diese bestehen beim Glücksrad-Kalender in einem Farbendruck der Himmelskönigin und Erläuterungen einzelner Theile der hl. Messe von Grünnes, nebst manchen anderen interessanten Darstellungen, beim Volkskalender in vielen Ansichten von Baudenkmälern, Begebenheiten u. s. w., so daß die beiden altbeliebten Jahresboten sich vollkommen auf ihrer Höhe behaupten.

G.

Die Deutsche Literatur-Gesellschaft (Allgemeine Verlags-Gesellschaft m. b. H. in München) legt vier reich illustrirte Romane vor (à 4 Mk.), deren Stoffe der Gegenwart entlehnt sind, ihren Kämpfen und Errungenschaften, ihren Schwächen und Vorzügen, wie sie im Leben der Großstädte auch auf dem Lande sich offenbaren. Die Tendenz ist immer edel, zumeist groß, die Schilderung fesselnd, oft ergreifend. Die flotten Federzeichnungen schließen sich unmittelbar an den Text an, dem sie sich vortrefflich eingliedern. Zu „Friede den Hütten!" von M. v. Ekensteen hat R. Mauff die Bilder geliefert, zu „Waldwinter" von Paul Keller Paul Brockmüller, zu „Der Bauernkönig" von Anton Schott R. Ruckstuhl, zu den „Erzählungen" von Hans Eschelbach ebenfalls Ruckstuhl mit Sieberath, Schönbrunner, van Tank. — Den in jeder Hinsicht, auch durch ihre Ausstattung ansprechenden Büchern darf eine gute Aufnahme angekündigt werden.

B.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes. (Mit 4 Abbildungen.) V. Fortsetzung aus der Legende Silvesters. Von A. STEFFENS 257

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. VI. (Mit 10 Abbildungen.) 18. Ein Missale aus Hildesheim und die Anfänge der Armenbibel. Von STEPHAN BEISSEL. Nachtrag von SCHNÜTGEN 265

Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg. III. Von J. A. ENDRES 275

Praktisches Schnittmuster für das Roschett. (Mit 2 Abbildungen.) Von F. ST. 281

II. BÜCHERSCHAU: Schumacher und Schlecht, Das Leben Jesu, Von SCHNÜTGEN 285

Braun, 150 Vorlagen für Paramentenstickereien. Von SCHNÜTGEN 285

Die neuesten Farbendrucke von B. Kuhlen. Von SCHNÜTGEN 287

Die neuesten Farbenholzschnitte von Julius Schmidt. Von H. 288

Die Kunst des Jahres. Deutsche Kunstausstellungen 1902. Von R. 288

Glücksrad-Kalender und Jarisch's Volkskalender für 1903. Von G. 288

Die vier neuesten illustrirten Romane der Deutschen Literatur-Gesellschaft. Von B. 288

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Dezember 1902.

Digitized by Google

FA 26.2

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FEB 19 1903
CAMBRIDGE, MASS.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN
VON
Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN

XV. JAHRG. HEFT 10.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1902.

Digitized by Google

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. v HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrath RENÉ v. BOCH (METTLACH).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Dr. DÜSTERWALD Pfarrer an St. Martin (KÖLN).
Professor WILH. EFFMANN (KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (FREIBURG).
Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Königl. Baurath F. C. HEIMANN (KÖLN).
Domdechant Dr. JACOB (REGENSBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, VAN VLEUTEN, ALDENKIRCHEN und SCHNÜTGEN den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Digitized by Google

Abhandlungen.

Die alte romanische Pfarrkirche zu Oberbreisig.

Mit 13 Abbildungen.

Mitten in dem Kranze der auf dem linken Rheinufer gelegenen romanischen Kirchenbauten von Sinzig, Andernach und Laach, die zu den bedeutendsten ihrer Art gehören, steht die altehrwürdige Pfarrkirche zu Oberbreisig. Von dem unmittelbar am Rhein gelegenen Orte Niederbreisig, der früher zu der Pfarre Oberbreisig gehörte, gelangt man durch ein von Weinbergen und Obstfeldern besäumtes anmuthiges Thal in kaum 20 Minuten nach Oberbreisig. Gleich am Anfang des Ortes, rechts von der Landstrafse auf mäfsiger Anhöhe, bietet die kleine originelle Pfarrkirche den Grufs. Hierher führte mich bei einem Erholungsaufenthalt der Weg, und das kleine Kirchlein gewährte mir eine Ruhepause. Sofort erinnerte ich mich des Vortrages, den Professor Dr. Schrörs auf der Herbstversammlung des Historischen Vereins für den Niederrhein im Jahre 1898 zu Remagen über die Geschichte der alten abgebrochenen Probstei des Apollinarisberges hielt und der stilistischen Verbindung, in welche er sie mit der Kirche zu Oberbreisig brachte. Diese Erinnerung regte mich an, die letztere näher zu studiren, und bei wiederholten Besuchen habe ich sie skizzirt und in den Haupttheilen aufgemessen. Das Ergebnifs dieser kleinen Beschäftigung lege ich hier nieder in der Annahme, dafs auch weitere Kreise diese Studie interessiren möchte, zumal diese Landkirche bisher wenig Beachtung gefunden zu haben scheint, obwohl sie als sehr originelle mittelalterliche Anlage solche durchaus verdient. Nachträglich ist mir erst bekannt geworden, was darüber F. Kugler »Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Rheinreise 1841«, II. Theil, S. 221 mit folgenden Worten sagt: „Oberbreisig, kleine, aber elegant spätromanische Kirche. Gurttragende Pfeiler, romanisch spitzbogige Gewölbe im Mittelschiff. Auf der nördlichen Seite eine Empore, auf der südlichen nicht, hier vielmehr das Seitenschiff von der Höhe des Mittelschiffes. Dies südliche Seitenschiff zugleich sehr eigenthümlich überwölbt mit halbkuppelartigen Kappengewölben, die sich gegen das Mittelschiff anlehnen. So auch die aus fünf Seiten eines Zehnecks gebildete Apsis, wo die Kappen des Gewölbes von den Bögen ausgehen, die von schlanken Säulchen zwischen den Fenstern getragen werden. (Diese Bögen sind eigentlich nur der Kappenansatz; sie haben keine Wulste oder sonstige Gliederung.) Im Chor alles rundbogig.“ — Diese kurze Notiz wird durch Lehfeldt: »Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz« 1886, S. 72 nicht wesentlich bereichert.

Der Herr Pfarrer von Oberbreisig, dem ich meine Skizzen vorlegte, zeigte für dieselben das gröfste Interesse und bot mir über seine Kirche und deren Geschichte allerlei werthvolle Mittheilungen, für welche ich auch an dieser Stelle verbindlichsten Dank ausspreche.

Die hier beigefügten Zeichnungen geben von der Anlage ein klares Bild, so dafs es für deren Erklärung nicht vieler Worte bedarf. Das hohe massige Untergeschofs des nach Westen liegenden Thurmes, der im Grundrifs die Form eines länglichen Rechtecks hat und sich pyramidal nach oben verjüngt, ist in Bruchsteinmauerwerk mit starken Eckquadern ausgeführt. Die beiden niedrig gehaltenen Obergeschosse, deren höchstes den First des Kirchendaches überragt, sind mit Ecklisenen und dazwischen laufenden Rundbogenfriesen belebt. Das Obergeschofs zeigt an den Breitseiten eine Dreitheilung mit je drei Rundbogen, wovon der mittlere Bogen höher gestellt ist. Die vier Thurmseiten haben Doppelfenster auf Mittelpfosten. Nach Süden und Norden endet der Thurm mit einem Frontgiebel und ist zwischen diesen mit einem Satteldache abgedeckt, welches an beiden Enden je ein schmiedeeisernes Kreuz trägt, das südliche mit Wetterhahn bekrönt. Aus dem Umstande, dafs der Thurm zu dem Kirchengebäude schief steht, darf gefolgert werden, dafs dem unteren Thurm-

Digitized by Google

Die Fortführung der Legende ist entnommen der bei Mombritius[36]) abgedruckten Passio genannter Heiligen.

Unsere Bilderreihe ist die am meisten, ja an einigen Stellen fast bis zur Unkenntlichkeit beschädigte. Die Ausführung jedoch ist eine vortreffliche. Gewandtheit und Lebhaftigkeit der Darstellung, sowie der seelenvolle Ausdruck der Gesichter machen es wahrscheinlich, dafs der Maler der ersten und zweiten Bilderreihe der Südseite auch der Urheber dieser dritten Bilderreihe ist.

1. Verhör und Einkerkerung der hh. Nabor und Felix.

Kaiser Maximian, dem hinterbracht worden war, dafs die beiden ihm wohlbekannten Soldaten Nabor und Felix Christen seien, liefs sie vor sich kommen und befragte zunächst den Nabor, wie er dazu gekommen, Christ zu werden. Als dieser antwortete, er sei beinahe von Jugend an Christ und werde es auch bleiben, wurde er in den Kerker geworfen. Sodann wurde Felix verhört, und als auch dieser die Drohungen des Kaisers verachtete und standhaft blieb, liefs der Kaiser auch ihn zu Nabor in den Kerker führen, indem er sprach: „Ich werde euch durch mancherlei Art von Folter das Lebenslicht ausblasen". — Soweit das Kölner Brevier.

Im Bilde links vom Beschauer stehen zwei jugendliche Krieger, hingewandt zu dem schmalen östlichen Nebenfelde, wo jedenfalls der zu Gericht sitzende Maximian mit seinem Rathgeber Anolinus dargestellt war. Ueber dem ersten der beiden Krieger steht *s. nabor*, über dem andern *s. felix*. Nabor ist hier, wie in allen folgenden Bildern, bärtig dargestellt, Felix hingegen bartlos. Beide sind vom Heiligenschein umstrahlt. Nabor hat die Rechte wie zur Entgegnung erhoben. Rechts vom Beschauer ist ein zinnenbekröntes Gebäude erkennbar, der Kerker, aus dem ein mit dem Heiligenschein umgebenes Gesicht, von dem aber nur einige Spuren erhalten sind, hervorschaut.

Die unter dem Gemälde angebracht gewesene Legende ist bis auf wenige Buchstaben der letzten Vershälften gänzlich verschwunden. Ich habe folgende Ergänzung versucht:

Felix cum nabore maximiano exhibentur
Et sine rubore christianos se esse fatentur.

Felix und Nabor steh'n vor'm Kaiser und werden gefangen,
Weil sie bekennen mit Freimuth, dafs sie Christo anhangen.

Bemerkt sei, dafs man im ersten Verse die noch vorhandenen Buchstabenstriche als *nat* oder *unt* zu lesen versucht ist; ich habe sie als *ntu* gelesen, weil die beiden letzten Silben nothwendiger Weise *entur* lauten müssen wegen des Reimes mit dem im zweiten Verse unvermeidlichen *fatentur*.

2. Nabor und Felix werden blutig geschlagen.

Im Anschlufs an die Legende des Kölner Breviers fährt die bei Mombritius abgedruckte Passio unserer Martyrer also fort: Nach fünf Tagen liefs der Kaiser die beiden Soldaten wieder aus dem Kerker vorführen und befahl ihnen, den Göttern zu opfern. Und als sie sich dessen weigerten, liefsen Maximianus und Anolinus Knüttel herbeibringen, die beiden Martyrer ausstrecken und fünf Reihen von je drei Soldaten an ihnen vorbeimarschiren, die schrieen: „Opfert den Göttern, welche der Kaiser und Alle anbeten."

Im Bilde, von dem nur wenige Konturen übrig sind, sehen wir die Gestalten der Martyrer Nabor und Felix, entkleidet, aber mit blutigen Wunden bedeckt. Der Heiligenschein umgibt ihr Haupt. Ueber der Schulter des h. Felix wird ein vortrefflich gezeichnetes Henkersgesicht, aus dessen Augen die Lust an der Quälerei hervorleuchtet, sichtbar. Das Gesicht ist breit, die Züge derb, die Nase stumpf, die Farbe gebräunt.

Die beiden leoninischen Verse sind in folgender Weise ergänzt:

Extensos martires cedunt carnifices dire
Clamant truncuntes: cedant imperantium ire.
Ausgereckt von Schergen blutig sie werden geschlagen,
Hören sie müssen den Ruf: Gebt nach des Machthabers Plagen.

3. Nabor wird auf die Folter gespannt.

Als die beiden Martyrer trotz der blutigen Schläge unbeugsam blieben, liefs Anolinus den Nabor auf die Folter (equuleum) spannen und seine Seiten und Gliedmafsen mit Zangen (ungulae) schinden und mit glühenden Eisenstangen brennen. — So die Passio bei Mombritius.

Auf den ersten Blick macht unser Bild den Eindruck einer Kreuzigungsszene. Das Folterwerkzeug, „Pferdchen" genannt, hat der Maler als kreuzähnliches, aus rohen Baumästen ge-

[36]) Acta SS. XII. Julii.

Digitized by Google

zimmertes Holzgerüst dargestellt. Auch in der Legende unter dem Bilde hat wohl *„in cruce“* gestanden statt *„in equuleo“*, auch aus dem Grunde weil *equuleo* sich nicht in's Versmaafs hineinfügt. An diesem Foltergerüst hängt mit ausgereckten Armen, die mit Stricken an dem Querast festgebunden sind, ein nackter, nur an den Hüften mit einer linnenen Hülle bedeckter, bärtiger, junger Mann. Ueber seinem vom Heiligenschein umstrahlten Haupte steht auf der Wand der Name *s. nabor*. Ein gleichfalls nimbirter, weifsgekleideter Engel schwebt vom Himmel hernieder und bringt ein weifses Tuch. Es ist dies wohl die linnene Hülle, welche Nabors Blöfse bedeckt. Rechts vom Beschauer stehen drei Henker, von denen die beiden aufrechtstehenden mit eisernen Stäben, welche glühend zu sein scheinen, den linken Arm und die linke Seite Nabors derart bearbeiten, dafs das Blut hervorströmt. Links steht desgleichen ein Scherge, der mit einem eisernen Haken die rechte Seite des Martyrers schindet.

Die fast ganz zerstörte Legende habe ich in folgender Weise herstellen zu dürfen geglaubt:

In cruce pendet nabor funibus alligatus
Et diros sustinet ungularum cruciatus.
Nabor hängt in der Folter mit Stricken an's Holz angebunden,
Und mit eisernen Haken wird er gar grausam geschunden.

4. Nabor und Felix erdulden die Qual des Feuers.

Als Nabor auch bei dieser unmenschlichen Marter standhaft blieb, liefs Anolinus den Felix kommen und befragte ihn, woher denn seinem Genossen der Trotz komme, ungeachtet der Folter bei seinem Christuswahne zu beharren. „Denn Jupiter, der Mächtige, so sprach er, ist der wahre Gott; der deine aber ist ein Gekreuzigter.“ — „Dein Jupiter, entgegnete Felix, ist ein Ehebrecher, Knabenschänder und Vatermörder. Wenn du diesen als deinen Gott verehrst, wirst du gleich ihm dem ewigen Feuer anheimfallen.“ — Da rief Anolinus: „Die Götter werden uns zürnen, wenn diese nicht verbrannt werden.“ Er liefs sodann ein Feuer anzünden, und Nabor mit Felix demselben überantworten, damit sie von der Gluth verzehrt würden. Doch blieben sie unversehrt und wurden wiederum zum Kerker geführt. — So die Passio.

Im Vordergrunde des Bildes sehen wir brennendes Geäste am Boden liegen. Mitten drinnen stehen die beiden Glaubenshelden, bekleidet, mit gefalteten Händen, das Haupt vom Nimbus umstrahlt. Rechts vom Beschauer steht Nabor, links Felix. Die Namen sind über ihren Häuptern geschrieben. Der Henker mit dem braunen, tückischen Gesichte hält eine eiserne Stange in der Hand und schaut wüthend auf Felix hin. Links hinter Felix steht noch ein anderer Scherge, der sich mit einem krummen Haken zu schaffen macht. Der jugendliche Felix aber, dessen Gesichtsausdruck auf diesem Bilde auferordentlich innig und ausdrucksvoll ist, schaut vertrauungsvoll nach oben, von wo aus den Wolken die segnende, vom Kreuznimbus umgebene Hand Gottes ragt. Christus der Herr ist es, der seinen muthigen Streitern Kraft und Trost spendet.

Die leidlich erhaltene Legende lautet, wie folgt:

Iuvenes incendio multumque diuque subacti
Nunc e ypocausto foris evadunt nece tacti.
Beide müssen gar lange erdulden die Hitze der Flammen,
Aus dem Feuer sie kommen als Opfer des Schwertes mitsammen.

5. Nabor und Felix werden enthauptet.

Kurze Zeit hierauf begab sich Maximianus nach Lodi (civitas Laudensis) und liefs die beiden Streiter Christi, an Ketten gefesselt, zum abschreckenden Beispiel für die Christen mit sich dorthin führen. Am dritten Tage beraumte er dort vor dem Stadtthore eine Gerichtssitzung an, liefs Nabor und Felix vorführen und sprach zu ihnen: „Nun, lafst doch endlich euere Zauberkünste fahren, höret auf ein Schaustück für alle zu sein und opfert unsern Göttern.“ Da antworteten die Martyrer: „Wir treiben keine Zauberei, sondern wir beten an Jesum Christum, den Sohn des lebendigen Gottes, und deine Drohungen achten wir nicht.“ Da geriet der Kaiser in grofsen Zorn, liefs sie mit Knütteln schlagen und an selbiger Stelle enthaupten. — So der Bericht der Passio.

Im Vordergrunde des Bildes kniet Nabor, bekleidet mit langem Rocke, hinter ihm Felix. Beide haben die Hände gefaltet und den Körper vornübergebeugt. Ihr Haupt trägt den Heiligenschein. Bei dem einen steht *s. nabor*, bei dem anderen *s. felix*, zur Seite eines jeden ein Henker, der mit beiden Händen das Schwert emporschwingt, um seinem Opfer den Todesstreich zu versetzen.

Digitized by Google

Die ziemlich gut erhaltene Legende lautet:

Hic cum felice nabor muerone necantur
Omine felice qui martirio sociantur.

Hier enthauptet den Felix und Nabor durch Schwertstreich der Henker,
Beide verband in der Marter des Schicksals gnädiger Lenker.

Es sei mir gestattet, die Beschreibung der Bilderreihe aus dem Martyrium der hh. Nabor und Felix mit dem poetischen Lobe abzuschliefsen, welches diesen Heiligen in einer Inschrift des Dreikönigenschreins, der stark hundert Jahre älter ist als unsere Wandmalereien, gezollt wird. Dieselbe umrahmt das obere Feld der Hinterseite des Schreines, in welchem die genannten Martyrer dargestellt sind mit Christus dem Herrn, ihrem himmlischen Belohner, in der Mitte, und lautet, wie folgt:

Vera fides perfectus amor spes firma fuere
His via martirio qui regna poli meruere.
His tribus armatus martir milesque beatus
Frater naboris pariter cum fratre amoris
Possidet in celis felicia premia felix.

6. Predigt des h. Gregorius von Spoleto.

Im alten Kölner Brevier wird in den Tagzeiten von den hh. Drei Königen der Oration, in welcher diese Heiligen erwähnt werden, unmittelbar angeschlossen eine andere, in welcher die hh. Felix und Nabor und sodann der h. Gregorius gefeiert werden.[37]) Dieselbe Ordnung tritt uns in den Wandgemälden entgegen. Mit Felix und Nabor zu einer Bilderreihe vereinigt, aber auf sie folgend, wird die Predigt und die Marter des h. Gregorius von Spoleto dargestellt.

Das Haupt dieses Heiligen nebst einem Theil seiner Gebeine kam durch den h. Erzbischof Bruno, Herzog von Lothringen († 965) in den Kölner Dom. Das Haupt wird in einer aus getriebenem Silber gegen Schlufs des XV. Jahrh. gefertigten Büste, die vorzüglich charakterisirt ist, in der Schatzkammer des Domes aufbewahrt; die Gebeine ruhen mit denen der hh. Nabor und Felix im obern Theile des Dreikönigenschreines. Gregorius war Priester zu Spoleto, einer Stadt Mittelitaliens. Er erlitt dort den Martertod am 24. Dezember 304. Aus seinen Marterakten, die bei Baronius[38]) und Tillemont[39]) angeführt sind, ersehen wir, dafs er sich in Spoleto hervorthat durch Belehrung der Heiden, deren er viele für den christlichen Glauben gewann, zumal der Herr seine Lehre bekräftigte durch Krankenheilungen und sonstige Wunderzeichen.

Diese Lehrthätigkeit des Gregorius ist in unserm Bilde dargestellt.

Links vom Beschauer steht ein mit grauer Kasel bekleideter, bartloser, jugendlicher Priester mit engelgleichem Gesichte, das den Nimbus trägt. Ueber ihm steht *s. gregorius*. In der mit dem Manipel aus Goldbrokat bekleideten Linken hält er ein Buch, die Rechte erhebt er zum Lehren. Vor ihm nämlich befindet sich eine Gruppe von sieben Personen. Es sind theils Männer, theils Frauen; die vordern knieen, die hintern stehen. Alle haben den Ausdruck der Ergriffenheit und hören ihm aufmerksam zu. Im untern Theile des Bildes fehlt die Ecke rechts. Dadurch nämlich, dafs eine Thür in diese Wand gebrochen wurde, ist ein Theil dieses Bildes, sowie die ganze untere Hälfte des folgenden Bildes zerstört worden. Von der unter dem Bilde angebrachten Legende ist nur je eine Silbe, und zwar die Anfangssilbe der beiden Verszeilen erhalten geblieben. Die versuchte Ergänzung lautet, wie folgt:

Signa multa facit gregorius in urbe spoleto
Spargendo transit Christi semen errore deleto.
Zeichen wirkt in Spoleto Gregorius der Priester und Meister,
Predigt die Lehre des Kreuzes, verscheuchend der Finsternifs Geister.

7. Martyrium des h. Gregorius von Spoleto.

Als nun Flaccus, der kaiserliche Präfekt, nach Spoleto kam und von der Thätigkeit des Gregorius hörte, schickte er eine Abtheilung von 40 Soldaten, die den Heiligen gefangen nahmen und ihn zu Flaccus führten. Dieser stellte ein kurzes Verhör mit ihm an und befahl ihm den Göttern zu opfern. „Dann wirst du, so sagte er, unser Freund sein, und die unüberwindlichen Kaiser werden dich mit Gunsterweisungen überhäufen.“ Gregorius antwortete: „Mich verlangt nach solcher Freundschaft nicht; ich opfere nicht den Dämonen, sondern Jesu Christo meinem Gotte.“ Da befahl Flaccus dem Gregorius, der die Götter gelästert, mit Kolben den Mund zu zerschmettern.

---

[37]) Die Oration lautet: Letetur ecclesia tua deus beatorum martyrum tuorum felicis, naboris et gregorii confisa suffragiis: atque eorum precibus gloriosis et devota permaneat et secura consistat. Per Dom.

[38]) Annales ad annum 304.

[39]) »Mémoires«, tom V. p. 133.

Digitized by Google

Und da er trotzdem fortfuhr Christum zu bekennen, liefs er ihn mit Knütteln schlagen, auf die Folter spannen, mit Fackeln sengen und schliefslich enthaupten.

Auf unserm Bilde, das, wie gesagt, nur in seiner obern Hälfte erhalten geblieben, ist dargestellt, wie dem Martyrer die Gesichtsknochen zerschmettert und der Kopf mit Knütteln bearbeitet wird. Rechts vom Beschauer steht Gregorius, gekleidet wie im vorhergehenden Bilde. Der Heiligenschein umstrahlt sein Haupt. Neben ihm steht *s. gregorius*. Links neben ihm steht eine kräftige Mannesgestalt mit Bart, Flaccus der Präfekt, bekleidet mit blauem Mantel, weifsem Hermelin und rother Mütze. Die Rechte streckt er gebieterisch vor auf Gregorius hinweisend. Zwei Schergen mit enganliegenden, grauen Wämsern und rohem Gesichtsausdruck, von denen der eine rechts, der andere links neben Gregorius steht, schlagen ihn mit Knütteln aufs Haupt. Mit der Linken sucht einer der Schergen den Gregorius niederzudrücken. Vor Schmerz stöhnt der Martyrer; denn sein Mund ist leicht geöffnet. Die Linke legt er auf die Brust, die Rechte erhebt er wie zur Klage.

Die Legende, welche gänzlich verschwunden ist, dürfte dem Sinne nach wenigstens gelautet haben:

Sacerdos vinctus ad mortem a Flacco damnatur
Nodosis fustibus caput eius sacrum verberatur.
Aus dem Munde des Flaccus vernimmt der Held ohne Klagen
Das Urtheil und wird auf das Haupt mit Keulen geschlagen.

Die von mir versuchte Beschreibung der Wandgemälde des hohen Chores unseres Domes wird gewifs nicht vollständig befriedigen. Sie wird vielmehr die Sehnsucht erregen, dieses grofsartige und herrliche Werk der Malerei längst entschwundener Zeiten in seiner ursprünglichen Farbenpracht schauen zu können. Wenn es zur Zeit noch nicht angezeigt sein sollte, an die Wiederherstellung dieser Malereien zu denken, so dürfte eine farbige Wiedergabe derselben doch ein berechtigter Wunsch sein, dem auf Grund der im vorigen Jahre genommenen Kopien vielleicht schon bald entsprochen wird.

Köln. Arnold Steffens.

Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg.

IV. (Schluss.)

Es erübrigt nun noch, von den Deckenbildern der Emmeramskirche der Darstellungen in den Kreisen der vier Ecken des Rechtecks zu gedenken, das sich über dem Chorraum ausdehnt. Die Zusammenstellung (Petrus, Paulus, Matthäus, Josias) wirkt auf den ersten Blick befremdlich. Allein auch hier wiederholt sich der Fall, dafs in die Reihe der geschichtlichen Gestalten eine typische Figur tritt, Josias. Völlig verständlich werden uns diese begleitenden Nebendarstellungen, wenn wir ihren Zusammenhang mit dem ganzen Cyklus, mit den Bildern, die sich westlich und östlich daran anschliefsen, im Auge behalten. Durch das Ganze zieht sich der Gedanke der Erlösung der Menschheit. Vorbereitet durch die göttliche Vorsehung in der alten Geschichte, hat sie sich im Opfertode Christi vollzogen. Die beiden Darstellungen im Scheitel des Mittel- und Querschiff trennenden Bogens: Christus am Kreuze und Christus als Hohepriester, übernehmen die Vermittlung des Hauptgedankens für das Querschiff und Hauptschiff. Dagegen führt nun das erste Bild rechts im Schiffe mit Petrus den Gedanken weiter, welcher ihm durch die letzte Darstellung rechts in der Bogenlaibung dargeboten wurde, wo Christus als Sieger über Kaiphas und Pilatus steht. Eine neue Zeit ist angebrochen, die unter dem Zeichen der Kirche, der Vermittlerin der Erlösung, steht, und so sind hier die Worte von der Ecclesia mater, mit denen uns der Cyklus des Mittelschiffes begrüfst,[86]) kein blofser Zufall. Ganz deutlich tritt auch die Beziehung zu der Querschiffsdarstellung in dem „*summi vice patris praesidet*“ hervor. Von hier aus wäre nur mehr ein Schritt gewesen zu der kirchenpolitischen Auffassung, die sich seit Gregor VII. befestigte, wenn wir namentlich bedenken, dafs wir zu Füfsen Christi auch den Vertreter der römischen Weltherr-

[86]) Es ist zu beachten, dafs die beiden vorliegenden Titul-Abschriften von Osten nach Westen fortschreiten, während sich die Gedankenfolge von Westen nach Osten, vom westlichen Querschiff zum Ostchor hinbewegt.

Digitized by Google

schaft, Pilatus, sehen. Allein der Titulus des Petrusbildes ist ohne politische Nüancirung.[87])

Der Gedanke von der Erlösung am Kreuze und der Aufnahme und Vermittlung der Erlösungsverdienste durch die Kirche findet in der frühmittelalterlichen Kunst, wie bereits weiter oben angedeutet wurde, häufig dadurch seinen Ausdruck, dafs die Kirche als symbolische Figur unter dem Kreuze stehend dargestellt wird. Hier umgeben die Repräsentanten der Kirche, Petrus und Paulus, die Hauptdarstellung und von den Evangelisten jener, welcher in den liturgischen Evangelienabschnitten am öftesten zu Wort kommt, Matthäus, letzterer gleichsam als Abbreviatur für die vier Evangelisten, die sonst gern in ihrer Gesammtheit in einem ähnlichen Zusammenhange auftreten. Josias hat dem beigegebenen Text zufolge die Rolle eines typischen Repräsentaten des neutestamentlichen Opfers und Gottesdienstes und steht in der Umgebung des Kreuzes und über dem Eingang zum Chore, dem bevorzugten Schauplatze des neutestamentlichen Gottesdienstes, ganz an seinem Platze.[88]) Letzteres um so mehr, da im Chore selbst in den das Mittelbild begleitenden Nebendarstellungen nur mehr alttestamentliche Typen verwendet werden, wie die folgenden Tituli lehren:

In spera desuper sacrario in parte sinistra vbi reponitur Sacramentum eucharistie Scripta sunt hec duo carmina heroica et exametra vbj Melchisedech offert panem et vinum Abrahe (Gen. 14).

Monocolon distichon:

Diuitii in mensa cum zederis equa repensa
Assimilas Hiesum qui se nobis dedit esum.

Ex opposito huius spere desuper sacristia in dextra parte vbi david prevalet contra Goliad in funda et lapide (1. Reg. 17) *Verba Dauid:*

Prouehor e caulis puer ad regalia Saulis
Ut constet verbum quia frangitur omne superbum.

In magna Rota chori, vbi videlicet figuratur Apocalypsis statusque ecclesie militantis, habentur hec carmina:

Proficit ecclesia sub tali philosophia
Pulsatur ventis denocij proficientis
Respirare quater pulsata petit pia mater
Et quater afflat ei favor optate requiei
Et bene plasmauit male perdita sanguine lauit
Nequicie morbis finem dedens pater orbis
Quatuor ergo bonis mutat mala condicionis
Quatruplus ecce status certo meat orbe rotatus.

In interiori spera huius magne spere hoc distichon continetur: vbi agnus stat in throno:

Curia pacis aue nichil intra te nisi suaue
Omnipotens magnus deus est tibi lumen et agnus

Extra speram magnam versus Caput agni in sinistra parte desuper ianuam Chori, vbi habetur figura salomonis discernentis inter duas meretrices: Afferte michi inquiens gladium (3 Reg. 3):

Summe pater rerum solus sine fine dierum
Omnia disponis sub iure tui Salomonis.

Ex opposito huius Spere videlicet in dextra parte desuper alteram ianuam, vbi effigiata est figura castissimi Joseph nequissimeque bestie vxoris Pharaonis dictum Joseph ad malum inuitantis (Gen. 39) *Distichon:*

Qui sibi fit princeps bene te regit ille deinceps
Sic mundumpa uit Joseph vbi se superauit.

Das Bildschema des Chores weicht nur wenig ab von der Anordnung, welche wir im Quer- und Mittelschiff antrafen. Wieder umgeben das mittlere Feld vier von Kreisen eingefafste Darstellungen, während jenes selbst durch zwei konzentrische Kreise, wenn wir anders dem schlichten Berichte Glauben schenken dürfen, bestimmt ist. Inhaltlich bringt der Chor zu der im Querschiff gegebenen Vorbereitung und der im Hauptschiff charakterisirten zeitlichen Erfüllung die endliche Vollendung der Erlösung und zwar im Anschlufs an das 7. Kapitel der Apokalypse. Daher steht im inneren Kreise des Mittelfeldes das Lamm Gottes auf dem Throne (Apok. 7, 17), eine in St. Emmeram geläufige Darstellung.[89])

Der umgebende Kreis schildert den „status militantis ecclesie". Ueber das Wie wage ich nur soviel zu behaupten, dafs wahrscheinlich

[87]) Vgl. meinen Aufsatz: „Die Reiterfiguren der Regensb. Domfaçade im Lichte mittelalterlicher Kirchenpolitik", »Zeitschrift für christliche Kunst« (1900), 368.

[88]) Honor. Aug., l. c. 925 B: Hoc totum prophetae futurum praedixerunt, hoc variis figuris praesignaverunt. Rex namque piissimus Josias celeberrimum Pascha sollemnizavit et cunctum populum regni ad convivium invitavit . . . Hic Josias est Christus rex justitiae, qui celebre universo mundo Pascha celebravit cum seipsum deo Patri in paschali die Iudaeorum immolavit.

[89]) Vgl. Swarzenski, Taf. 6 Nr. 15 u. 16. Der gleiche Gegenstand war auch in der Abtskapelle des Klosters zu sehen, wie die Wilheringer HS. fol. 54 lehrt: *Item ibidem (in cap. abbat.) in circulo ad agnum dei: Questimus agne dei dignare tuis misereri.*

Digitized by Google

die vier von Engeln gehaltenen Winde (Apok. 7, 1) zur Kennzeichnung eines „quadruplus status" der streitenden Kirche verwerthet waren. Der Text der begleitenden Tituli klingt, wohl kaum zufällig, an Beda's des Ehrwürdigen Erklärung des 7. Kapitels der Apokalypse an. Beda erblickt im Anfange dieses Kapitels einen Hinweis auf das Reich des Antichrist, in welchem die alten Weltreiche (= quattuor angeli) siegreich und mit Entfaltung ihrer ganzen Gewaltherrschaft gleichsam wieder aufleben, nachdem sie durch den „alter angelus ascendens ab ortu solis" (= Christus) vernichtet worden waren.[40]) Die Zugrundelegung einer derartigen Interpretationsweise würde allerdings zu unserem ganzen Cyklus vortrefflich passen und namentlich durch das Zurückgreifen auf die vier alten Reiche die Einheitlichkeit des ganzen Bilderkreises in einem hellen Lichte erscheinen lassen.

Geringere Schwierigkeiten in der Deutung machen die Legenden der Nebenfiguren. Denn dafs die alttestamentlichen Gestalten Josephs, Salomons, Davids und Melchisedechs trotz des moralisirenden Gepräges, in dem sie auftreten, nur die ewigen Ruhmestitel des Lammes auf dem Throne zu feiern berufen sind, kann nicht zweifelhaft sein. Sie weisen hin auf Christus, den Erlöser,[41]) den Richter, den König und Priester. Zu bemerken ist die feinfühlige örtliche Korrespondenz, welche zwischen dem Aufbewahrungsorte der hl. Eucharistie und der Darstellung des Opfers Melchisedechs besteht. Wie in diesem Falle, so enthält die Wilheringer Handschrift auch sonst noch werthvolle Andeutungen über die alte Kirche von St. Emmeram und ihre Ausstattung. So erfahren wir, dafs die Sakristei sich rechts vom Chore befand, dafs zwei Pforten vom Chor in das Schiff der Kirche führten, dafs in der Nähe eben jener Pforten zwei Altäre im Schiffe der Kirche standen, der eine den Heiligen Johannes und Paulus und der andere den Aposteln geweiht. Mitten im Hauptschiff der Kirche befand sich seltsamer Weise das Baptisterium; denn über ihm breitete sich das auf die Decke gemalte Kreuz aus. Die Nachricht von dem Vorhandensein des Taufsteins in der Klosterkirche ist meines Erachtens von der gröfsten Wichtigkeit für die Entscheidung der Frage nach der alten Pfarrkirche bei St. Emmeram. Offenbar war das die Klosterkirche selbst und wurde erst später eine eigene Pfarrkirche (St. Rupert) errichtet.

An dieser Stelle ist noch eines Titulus zu gedenken, des letzten auf die eigentliche Klosterkirche bezüglichen, den die Wilheringer Handschrift überliefert. Der Text lautet:

In Circulo pendente In medio ecclesie monasterii s. Emerami.
Uendita spe vite quidam sua dona dedere
Hinc decus aurificum splendet ob hoc meritum
Dans Emerame preces fac detur eis merces
Rege deo vere sunt vbi divicie.
Mater : quid : fili : deus es : sum : cur cruce pendes?
Ne genus humanum tendat ad interitum.

In der Mitte der Kirche, also wohl über dem Taufstein, hing demnach ein Kronleuchter mit obiger Inschrift. Die dramatische Form der letzten zwei Zeilen klingt so, als ob diese einem Passionsspiele der Zeit entnommen wären. Sie deuten darauf hin, dafs an dem Kronleuchter Christus am Kreuze und seine Mutter dargestellt waren.

Was will aber die vorausgehende Versreihe besagen? Welches waren die Dedikanten, die den Kronleuchter stifteten, nachdem sie die Hoffnung auf's Leben aufgegeben?

Meine Vermuthung ist, dafs ein tragischer Vorgang in der Geschichte des Klosters die Veranlassung zu seiner Stiftung bildete. Es wäre damit zugleich die Zeit seines Ursprungs gegeben. In einer der Episoden des traurigen Kampfes zwischen der staufischen und päpstlichen Partei war König Konrad IV. im Jahre 1250 nach Regensburg gekommen, um den Bischof Albert I. und sein Hochstift für die Gefangennahme von Regensburger Bürgern in entsetzlicher Weise zu strafen. Beim Anblicke all der Greuel, welche die königliche Partei

[40]) *Post haec vidi quattuor angelos stare super quattuor angulos terrae.* Id est quattuor regna principalia, Assyriorum scilicet et Persarum, Graecorumque et Romanorum. Sicut enim in superioribus sigillis post multiformes ecclesiae conflictus triumphantium vidit gaudia animarum, sic etiam nunc regnum Antichristi; quae victoria sequatur praecedentium mundi regnorum, quae Christi ecclesiae juri jam cesserunt, probaturus est exemplis. *Tenentes quattuor ventos terrae* etc. Suo quodammodo potentatu omnia praefocantes nullum pro libitu sui juris respirare sinebant. Vener. Beda, Explan. Apoc. c. 7, Migne Patr. l. 93, 149.

[41]) cf. Genes. 41, 45.

Digitized by Google

im Hochstift, in der Stadt, an den hl. Stätten verübt hatte, ward Albert I. so empört, dafs er an einen Mordanschlag gegen das Leben des Königs dachte. In der That drang ein Dienstmann des Bischofs, Konrad von Hohenfels, in das Schlafgemach Konrads IV., der in St. Emmeram wohnte, um den König zu ermorden. Mehrere Ritter in der Begleitung des Königs verloren damals ihr Leben, während letzterer selbst durch einen glücklichen Umstand dem Tode entging. Die Rache des Königs war furchtbar. Sie kehrte sich zunächst gegen den Schauplatz jener Vorgänge. Der Abt des Klosters, der indefs wohl mit Unrecht der Mitwissenschaft am Mordanschlage beschuldigt wurde, wurde in Fesseln geworfen, das Kloster geplündert und verwüstet; ja im ersten Zorn beabsichtigte der König seine gänzliche Vernichtung. Später ward wenigstens das eine Haus, in dem die Unthat geschehen, dem Verderben geweiht.[42])

Von den umgekommenen Rittern aber berichtet die Emmeramer Tradition, dafs sie in der Mitte der Kirche unter dem grofsen Kronleuchter — also in der Nähe des Baptisteriums — bestattet sind.[43])

Die Richtigkeit meiner Vermuthung vorausgesetzt, dafs dieser ganze Vorgang die Stiftung des Leuchters veranlafste, welches waren die Stifter? Vielleicht Abt und Konvent des Klosters, die sich in ihrer Todesangst zum hl. Emmeram mit dieser Votivgabe verlobten? Der Gedanke ist nicht ganz abzuweisen. Indefs legt der Text der Verse die Annahme näher, dafs es sich um Stifter handelt, die ihr Leben wirklich lassen mufsten und denen nun für die Darangabe der vergänglichen Güter auf den Machtspruch des irdischen Königs hin unter dem himmlischen Könige (rege deo) unvergängliche Reichthümer vom hl. Emmeram erfleht werden mögen. Hiernach hätten wir an bischöfliche Dienstmänner zu denken, welche am Morde betheiligt hingerichtet wurden und vor ihrem Tode ein Denkmal der Bufse und Sühne über dem Grabe der ermordeten Ritter stifteten.

Die Wilheringer Handschrift schliefst ihre Mittheilungen über St. Emmeram mit einer Weiheinschrift in der Abtskapelle vom Jahre 1189[44]) und mit Titeln, welche theilweise sicher schon der Regierung des Abtes Alto (1358 bis 1385) angehören. Statt hierauf einzugehen, ziehe ich es vor, das Bild der Hauptkirche zu vervollständigen, soweit es an der Hand der öfters erwähnten Münchner Handschrift möglich ist.

Als besonders willkommene Ergänzung ist in der letzteren die Nachricht über die Ausstattung der Apsis zu begrüfsen. Der entsprechende Text lautet wie folgt:

Metra in choro super imaginem Majestatis circumdatam quattuor Evangelistarum figuris deinde per totam ecclesiam in tabulato superiori a choro incipiendo:

Qui natus moteris, dum surgis aethera scandis
Christe . . . as faciem mystica pandis.

Es bedarf keiner genaueren Erläuterung des Textes, um zu erkennen, dafs hiermit zunächst die Wandmalerei in der Apsiskoncha, die Majestas Domini umgeben von den Evangelistensymbolen, gemeint ist. Zu ihr gehörten auch die beiden, zur Zeit der Abschrift wahrscheinlich nicht mehr vollständig lesbaren, Verse. Die Wilheringer Handschrift, welche die Apsis aufser Acht läfst, hat sie nicht. Dagegen werden dann die Legenden des Tabulates von beiden Abschriften gleichlautend verzeichnet.

Im Vorbeigehen theile ich hier auch die der Münchner Abschrift entlehnten Inschriften am Chorgestühl und den seitlichen Eingangspforten des Chores mit:

Metra incisa stallis medii chori:

Nunc lege nunc ora nunc cum fervore labora.
Sic erit hora brevis sic labor ipse levis.[45])

Supra januam chori ex parte s. Wolfgangi:

Hortor festines prius hoc tibi notare (!)
Error verborum simul et confusio morum.

Supra januam chori ex parte altaris s. Achatii:

Post laus reddatur divina placens pia munda
Sincopa tollatur discordia mens vagabunda.

Aber noch immer ist unsere an Inschriften reiche Quelle nicht erschöpft. Zwar schweigt

[42]) Vgl. Janner »Gesch. d. Bischöfe von Regensburg« (Regensburg 1884) 2, 488 ff.

[43]) Omnes in medio ecclesiae sub magno candelabro (quod vulgo corona appellatur) sunt sepulti. Clm. 14970 fol. 12 v.

[44]) Gedruckt in M. G. H. SS. XI, 344 ff.

[45]) 1271 erliefs Bischof Leo von Regensburg eine Konstitution, dafs alle Klöster vom Orden des hl. Benedikt in der Diöcese sich im kirchl. Ritus nach St. Emmeram zu richten haben. Hier ist am Schlusse das angeführte Distichon zitirt. Die Konstitution s. in »Historia Mon d. Emmer.« Tom. IV fol. 89 (Handschr. der Regensb. k. Kreisbibl. Raf. ep. et. cl. 346).

Digitized by Google

sie sich gänzlich aus über die Gestalt der Seitenwände von Chor und Mittelschiff der Kirche, die kaum alles künstlerischen Schmuckes entbehrt haben werden; dagegen überliefert sie in dankenswerther Weise einen Cyklus von Glasgemälden des östlichen Mönchschores. Derselbe erhielt in den drei Jochen, auf die er sich erstreckte, durch zweimal drei Fenster über der Höhe der Seitenschiffsdächer sein Licht. Es war gebrochen durch Glasgemälde, welche wie der Plafond des Mittelschiffs das Lob des Kreuzes verkündeten. In den zwölf Versen, von denen, wenn die Rechnung nicht trügt, je zwei auf eines der Fenster treffen, zeigt sich die gleiche Vermengung des hisotrischen, typischen und symbolischen Moments wie auf den Deckenbildern. Leider ermöglicht die blofse Anführung der Metren keinen Schlufs auf das Bildschema der Darstellung, ja nicht einmal auf die Art der einzelnen Bilder. Dagegen ist der Hinweis auf den Begründer des Cyklus, Abt Peringer II. (1177—1201), dessen Namen die Ueberschrift der Tituli trägt, von Werth. Der Cyklus weist sich dadurch als ein mit den Deckenbildern — entstanden nach dem Brande vom Jahre 1166 — ungefähr gleichzeitiges Werk aus. Der Text lautet:

In choro in fenestris scripta Peringerus Abbas 1177 (sic).

Regi posse datur crux qua scelus omne fugatur
Mundo vita datur pax ecclesiae renovatur[46])
Rex immortalis tibi nos convivificabis
Victorem mortis signat victoria fortis
Sicut habent legis haec mystica nosque redemit
Verbi sumpta caro moriens vim mortis ademit
Venit ad ima deus hominis causa redimendi
Exulat ecce reus poenam portans moriendi
Crux vetus archa pari ratione valet similari
Crux Cosroam stravit sic archa Dagon mutilavit
Hic Jacobus sacrum suscepit pontificatum
Collatam nobis vetus est Ephod Aaronis.

Glasgemälde schmückten auch das grofse Rundfenster, welches von Westen her sein Licht in den Westchor und das westliche Querschiff ergiefst. In diesem Theil der Kirche, welcher kurzweg Dionysiuschor heifst, waren auch an den Wanden Gemälde angebracht. Beide, die Glas- und die Wandgemälde, erzählten das Leben des hl. Dionysius des Areopagiten, dessen Reliquien die Emmeramer bekanntlich seit der Zeit eines Reginward und Otloh zu besitzen vermeinten. Es möge hier genügen zum Belege wenigstens die Ueberschriften zu nennen, unter denen unsere Quelle die leoninischen Verse aufführt. Jene für die Glasgemälde lautet: *In magna fenestra ejusdem* (= S. Dionysii) *chori*, die für die Wandgemälde: *Circa vitam S. Dionysii depictam.* Es ist nicht unmöglich, dafs sich im Dionysiuschore Kunsterzeugnisse aus der Zeit seines Aufbaues (Mitte des XI. Jahrh.) über die Brandkatastrophe von 1166 hinaus erhalten hatten. Die unechte Bulle Leos IX. wenigstens, welche den Emmeramern den Besitz des hl. Dionysius bestätigen sollte, nimmt Bezug auf Wandgemälde und Skulpturen zu St. Emmeram aus alter Zeit.[47])

Fast hätten diese letzten Ausführungen die Grenzen des angekündigten Themas überschritten. Allein die Gelegenheit war zu günstig, dem zu behandelnden Gegenstande ein paar Mittheilungen verwandter Art mit auf den Weg zu geben. Es wird sich nicht leugnen lassen, dafs die Berücksichtigung der zahlreichen überlieferten Tituli das Bild, das die bisherige Kunstforschung von der Emmeramskirche aufrollte, um einige Züge bereichert. Sollten die vorliegenden Zeilen den Anstofs dazu geben, etwaigen im Westchor und Scheidebogen von Quer- und Mittelschiff noch schlummernden Wandmalereien zu einer fröhlichen Auferstehung zu verhelfen, so würde sie mehr erreichen, als in ihrer ursprünglichen Absicht lag. So möge immerhin der Hinweis auf Existenz und Ideengehalt von romanischen Wandmalereien an einer Kunststätte genügen, deren Einfluls allem Anscheine nach wie in der Buchmalerei, so auch in der monumentalen Malkunst nicht auf die Mauern des eigenen Hauses beschränkt blieb. —

Regensburg. J. A. Endres.

[46]) Vgl. einen anklingenden Vers bei P. Weber a. a. O. 65 am Fulse des Kreuzes auf einem Buchdeckel zu Fritzlar aus d. XII. Jahrh.

[47]) picturis quoque parietum multiplicibus et sculpturis vetustissimis exprimentibus indicia veritatis et notas indubitata fide comperimus dicti doctoris et martyris (= s. Dionysii) ossa venerabilia apud memoratum b. Emmerami coenobium integraliter contineri. »Mausoleum s. Emmerami« (4. Aufl.) (Regensburg 1752) 69. Ueber die Bulle s. Janner 1, 548 ff.

Digitized by Google

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

VIa.

(Mit 10 Abbildungen.)

B. (Schluss.)

Die Anfänge der Armenbibel.

Zyklen entstehen oft langsam. An den Portalen sowie in den Malereien und Fenstern mittelalterlicher Kirchen stammen viele aus dem geistlichen Schauspiele,[8]) dieses aber hat sich bis zum XIII. Jahrh. vornehmlich entwickelt aus der ehedem dem hl. Augustinus zugewiesenen Schrift »Ueber das Glaubensbekenntniss gegen Juden, Heiden und Arianer«.[9]) Sie wurde seit dem Beginn des XI. Jahrh. vor Weihnachten in dramatischer Weise vorgetragen, wie noch heute in der Charwoche die Leidensgeschichte von verschiedenen Geistlichen gesungen wird, und in ihr treten nicht nur Propheten, sondern auch Nabuchodonosor, Virgil und eine Sibylle als Zeugen der Gottheit Christi auf. Verkürzt und in dramatischere Form gebracht, wurde sie Prophetenspiel genannt und von den studirenden Klerikern aufgeführt.[10]) Bei der weiteren Umbildung waren zwei Umstände wirksam. Erstens, dass die in der Augustinischen Rede betonte Gegnerschaft der Heiden und Arianer wegfiel, also nur die Juden zu bekämpfen blieben, gegen die nicht nur neue Propheten aufgerufen, sondern auch Gottes Strafgerichte über Jerusalem betont wurden. Weil zweitens das Prophetenspiel vor Weihnachten aufzuführen war, berücksichtigte man natürlich vor allem jene prophetische Stellen, welche die Gottheit des Christkindes und die Jungfrauschaft seiner Mutter hervorhoben. Illustrationen eines solchen Prophetenspieles sind unter andern die Reste des ehedem in der Vorhalle des Hildesheimer Domes gemalten Cyklus. Zu einem bischöflichen Segen, der dort im XII. Jahrh. gespendet worden sei, stehen sie sicher in keiner Beziehung.[11])

Abb. 8. Initiale des Hildesheimer Missale zum Feste des hl. Bernward.

In jenen Malereien erscheinen Balaam (4. Mos. 24, 17), Jeremias (31, 22), Habakuk (3, 3), Michaeas (4, 1), Osee (13, 15), Salomon (Ekkles. 11, 2) und ein sechster Prophet, dessen Spruchband zerstört ist. Auf der andern Seite des Cyklus betonen zuerst Zacharias (4, 7), Petrus (, 2, 4 f.) und Paulus (Ephes. 2, 19 f.), Christus sei der Eckstein, dann Matthäus (1, 18), Johannes (1, 10) und Lukas (2, 52) seine Begnadigung, Simeon aber nach Luk. 2, 34, dass die Juden den Begnadigten nicht aufnahmen und sich an diesem Eckstein stoßen. Sie werden dafür, wie bereits Ezechiel[12]) vorhergesagt hat, bestraft. Weiterhin folgen Vorbilder der Jungfrauschaft Mariae: Gedeon, Moses am Dornbusch und ein drittes zerstörtes. Offenbar passt also alles in den Rahmen der alten Prophetenspiele.[13])

Auch die bekannte Deckenmalerei in St. Michael zu Hildesheim ist eine Illustration eines aus dem Prophetenspiel entstandenen mittelalterlichen Schauspieles, das „Jessespiel"[14] genannt werden darf. Eine solche dieser Deckenmalerei sehr verwandte Bühnenaufführung enthält noch das in einer Abschrift aus dem Jahre 1468 erhaltene Spiel von Coventry in England.[14]) Es umfasst die ganze Heilsgeschichte und stellt in den sieben ersten Abtheilungen dar: die Erschaffung der Welt mit dem Falle der Engel, die Sünde Adams

[8]) Weber, »Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältniss erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge«, Stuttgart, Neff (1894). S. 8, 48 f. »Sepet, Les prophètes du Christ, Etude sur les origines du théâtre au moyen âge, Bibliothèque de l'école des chartes« 6e Série III (1867) 1 s., 210 s.; IV (1868), 105 s., 261; XXXVIII (1877) 397 s.

[9]) »Contra Judaeos, Paganos et Arianos sermo de symbolo«, Migne, Patrol. lat. XLII Appendix 1117 s. Vgl. Bibliothèque 6e Série III (1867) p. 2 s.

[10]) Ein solches Spiel bei Didron, »Annales archéologiques« XI, 205 s.

[11]) Diese Zeitschrift III, 318.

[12]) Man beachte, wie hier die Propheten auf die eine, die Apostel auf die andere Seite gestellt sind. Vgl. Sauer, »Symbolik des Kirchengebäudes«, Freiburg, Herder (1902). S. 297 f.

[13]) Die in jenem Cyklus nach Ezechiel 9, 1 f. breit dargestellte Ermordung der Gottlosen wird schon angeführt in einem mit dem Prophetenspiel enge verwandten, dem hl. Augustin zugeschriebenen Dialog »De altercatione Ecclesiae et Synagogae« bei Migne, Patrol. lat. XLII, 1135 f. Vgl. Weber S. 69 f. Das »Dreieck mit sieben Augen« in den Malereien zu Hildesheim dürfte wohl den Eckstein sinnbilden, von dem die oben genannten Propheten reden.

[14]) Bibliothèque XXXVIII (1877) 415 s.

Digitized by Google

Abb. 7. Das Weihnachtsfest.

Abb 8. Christi Himmelfahrt.

Abb. 9. Die Kreuzigung Christi. (Kanonbild.)

Abb. 10. Die Aufnahme Mariae in den Himmel.

Miniaturen eines Missale aus Hildesheim.

Digitized by Google

und Evas, Kain und Abel, die Sündfluth, Abrahams Opfer, Moses und die Gesetzgebung, endlich die Propheten. In dieser letzten Abtheilung sind 13 Propheten mit 13 königlichen Vorfahren, an deren Spitze als 14. Jesse erscheint, dargestellt. Isaias erscheint bei Jesse und David, Jeremias neben Salomon, Ezechiel bei Roboam u. s. w.

Die Decke von St. Michael zeigt neben und zwischen 3 · 14 Vorfahren Christi 2 · 13 Propheten. Sie beginnt mit der Darstellung des Sündenfalles, der den zweiten Theil des Spieles von Coventry bildete.

In den bisher behandelten Spielen und den zu ihnen in Beziehung stehenden Malereien traten Propheten als Zeugen des Messias auf. In anderer Art sollten die Vorbilder des Alten Bundes die Würde des Herrn darthun. Wenigstens seit dem VII. Jahrh. war man gewohnt, Szenen des Neuen Testamentes durch analoge des Alten Bundes dem christlichen Volk verständlicher zu machen. Beda erzählt, Abt Benedict Biscop habe Bilder, in denen die Uebereinstimmung der beiden Testamente dargestellt war, 678 und 684 aus Rom nach England gebracht und dort als Vorlagen zur Ausmalung seines Klosters verwerthet.[15]) Eine systematische Reihe von Bildern, welche auf die Wechselbeziehungen zwischen den beiden Testamenten hinweisen, bieten die Emails des bekannten, 1181 von Peter von Verdun vollendeten Altares von Klosterneuburg. Sie schildern 17 Ereignisse des Neuen Bundes und begleiten jedes derselben mit zwei Vorbildern, von denen eines sich vor der Verkündigung des Gesetzes an Moses vollzog, das andere nach dieser Gesetzgebung.[16]) So steht z. B. die Verkündigung an Maria zwischen der Verkündigung der Geburt Isaaks und Samsons, Christi Geburt zwischen der Geburt der beiden Genannten, die Anbetung der Könige zwischen der Begegnung Abrahams mit Melchisedech und dem Besuche der Königin von Saba.

Das Hildesheimer Missale verbindet beide Systeme, indem es neben die stets in der Mitte angeordnete Hauptszene sowohl Propheten als Vorbilder stellt. Es beginnt aber schon mit zwei sich gegenüberstehenden Blättern, worauf die Erschaffung der Welt geschildert wird. (Abb. 2 und 3.) Das erklärt sich wiederum aus der geschichtlichen Entwicklung des Prophetenspieles; denn Sepet hat nachgewiesen,[17]) dafs im Spiel und in der Prozession der Propheten Adam, Kain und Abel frühe an die Spitze gestellt wurden, und dafs ihr Auftreten und ihre Reden den im Brevier am Sonntage Septuagesima gegebenen Lesungen und Responsorien entsprechen. Noch heute erinnert das römische Brevier an diesem Sonntage an alle jene Ereignisse, welche das erste Bild unserer Handschrift schildert.

Den beiden, ausschliefslich dem Alten Bunde gewidmeten Miniaturen folgen im Missale von Hildesheim Bilder für die Feste der Verkündigung und Geburt (Abb. 7), Darstellungen des thronenden Herrn und der Kreuzigung (Abb. 9), weiterhin Bilder zum Osterfeste und zu Christi Himmelfahrt (Abb. 8), zur Pfingstfeier und zum Feste der Aufnahme Marias in den Himmel (Abb. 10).

Der Leser wird nach den vorhergehenden Erläuterungen nun selbst im Stande sein, den Werth der einzelnen Miniaturen des Hildesheimer Missales zu beurtheilen, deren Inhalt wir im Folgenden darzulegen haben.

I. Bild. Das Sechstagewerk und die Folgen der ersten Sünde (Abb. 2). Gottes Brustbild erscheint zwischen zwei Seraphim, die je sechs Flügel, Hände, nackte Füfse und einen geperlten silbernen Nimbus haben. Er hält eine grofse Scheibe, in deren sechs Speichen die Inschriften stehen: *Dies primus. Dies secundus etc.* Sechs kleinere Kreise schildern dann die Werke dieser Tage. Ihre dem ersten Kapitel der Genesis entlehnten Umschriften lauten: 1. *Fiat lux et facta est lux.* Man erblickt in der Scheibe sechs helle Doppelstrahlen und ebensoviele dunkele als Sinnbilder der zwölf Stunden des Tages und der

[15]) Imagines de concordia veteris et novi testamenti summa ratione compositas. Migne, Patrol. lat. XCIV, 720. Römische Quartalschrift VIII (1894) 41 f. De Rossi, Musici fasc. 24. Desselben Commentarii de origine bibliothecae sedis apost. p. LXXIV. Sauer a. a. O. S. 299.

[16]) Im Klosterneuburger Altare treten die sachlichen Vorbilder sowie die aus der Pflanzen- und Thier-Welt genommenen vor den persönlichen stark zurück. Ueber Alter und Verwendung dieser Typen vgl. Sauer, a. a. O. S. 284 f.

[17]) Bibliothèque 6e série IV (1868) 105 f., besonders 128 f.

Digitized by Google

Nacht. 2. *Fiat firmamentum in medio aquarum.* Ein blauer Segmentbogen steht zwischen grünen Wasserwellen. 3. *Germinet terra herbam virentem, facientem semen.* 4. *Fiant luminaria in firmamento coeli.* Der Maler zeigt die goldene Sonnenscheibe, den silbernen Mond und fünf runde Sterne. 5. *Producant aque reptile et volatile super terram.* 6. *Producat terra jumenta et bestias in genere suo.* Mit dem offenen sechsten Kreise ist der mittlere verbunden, in dem Gottes Hand Eva aus Adams Seite hervorgehen läfst. Unten hält David ein Spruchband mit der Inschrift: *Omnia, quecunque voluit Dominus, fecit.* Ps. 134, 6, vertreibt ein ganz roth gemalter Engel die Stammeltern aus dem Paradiese und erschlägt Kain den Abel mit einem Steine.

II. Bild. Hauptperson ist die weifs gekleidete, durch eine Krone und ein silbernes Skapulier ausgezeichnete Weisheit (Abb. 3). Auf ihrem Skapulier stehen die Worte: *Cum eo eram cuncta componens.* Sprichw. 8, 30. Sie hebt mit beiden Händen einen Halbkreis empor, in dem das Brustbild Gottes zwei Schriftbänder dem Abraham und dem David reicht. Auf dem ersten steht die Verheifsung: *In semine tuo benedicentur omnes gentes,* 1. Mos. 22, 18, auf dem andern: *De fructu ventris tui ponam super sedem tuam.* Vgl. 2. Kön. 7, 12. Neben Abraham weissagt Balaam: *Orietur stella ex Iacob,* 4. Mos. 24, 17, neben David Malachias (3, 1): *Ecce veniet Dominus exercituum.* Unten in der Mitte sagt Zacharias: *Visitavit nos oriens ex alto,* Luk. 1, 78, unter ihm der Patriarch Jakob: *Salutare tuum exspectabo,* 1. Mos. 49, 18, zur Seite Isaias: *Ecce veniet Deus et homo* und Daniel: *Cum venit sanctus sanctorum, cessabit unctio.*[18])

III. Bild. In einem doppelten Thorbogen steht Gabriel vor Maria. Sie antwortet: *Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum,* Luk. 1, 38. Drei Propheten vergleichen Maria mit der Stadt Gottes, welche also durch das Gebäude versinnbildet ist, worin die Verkündigung sich vollzieht. Der Psalmist (psalmigraphus 86, 3) spricht: *Gloriosa dicta sunt de te, civitas Dei,* Paulus: *Fundamentum aliud nemo potest ponere,* 1. Kor. 3, 11, Salomon: *Sapientia edificavit sibi domum, excidit columpnas septem,* Sprüchw. 9, 1.[19]) Oben hält Aaron, mit Kasel, Mitra und Pallium bekleidet, seinen blühenden Stab, das Zeichen der Jungfrauschaft Marias.[20])

Das IV. und V. reich bemalte Blatt gibt die Präfation (vergl. Sp. 266). Der Kanon hat zwei Titelbilder. Im ersteren, dem

VI. Bilde, thront der Heiland auf dem Regenbogen in einer Mandorla zwischen den Köpfen der Evangelistensymbole und den Halbfiguren von vier Propheten. Baruch (3, 37) sagt durch sein Spruchband: *Hic adinvenit omnem viam discipline,* Jeremias (3, 23): *Vere in Domino Deo nostro salus Israel,* Moses: *Hic Deus noster est, honorabo eum,* Daniel (7, 14): *Potestas ejus potestas aeterna.*

VII. Bild. Der Gekreuzigte hängt zwischen dem Hauptmanne, der die Seite mit der Lanze öffnet, und einem Knechte, welcher ihm mittels eines Schwammes Essig reicht (Abb. 9), zwischen Maria und Johannes sowie den Brustbildern des Lebens und des Todes. Das Leben ist als Brustbild einer reich gekleideten Jungfrau, der Tod mit einem Thierkopfe dargestellt.[21]) Vom Leben geht ein Spruchband über die Brust des Herrn bis zum Tode, dessen Inschrift lautet: *O mors, ero mors tua. Morsus tuus ero inferne,* Osee 13, 14. Oben hält zwischen den Bildern der Sonne und des Mondes ein Engel ein Band mit den Worten: *Inveni, in quo homini propicier,* Job 33, 24. Neben ihm sagt die Kirche: *Christus nos redemit de maledicto legis,* Gal. 3, 13, die Synagoge lästert: *Maledictus omnis, qui pendet in ligno,* 5. Mos. 21, 23.[22]) Unten tritt ein Jüngling die Kelter. Sein Spruchband zeigt die Worte: *Torcular calcavi,* Is. 63, 3. Zu seiner Rechten fragt

[18]) Is. 9, 24 nach der alten Uebersetzung. Vgl. S. Augustin. sermo contra Iudaeos, Migne, Patrol. lat. XLII, 1124.

[19]) Beachtung verdient, dafs hier drei Propheten Maria mit einer Stadt oder einem Hause vergleichen, wie in der Vorhalle des Domes mehrere den Herrn als Eckstein hinstellen. Sonst wird nicht leicht derselbe Gedanke mehrere Male wiederholt.

[20]) In Rouen war beim Prophetenspiel Aaron als Bischof gekleidet und hielt er in der Hand eine Blume. Bibliothèque 6e Série III (1867) 227.

[21]) Zu dieser Darstellung des Todes vgl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission N. F. X, S. CXXV. Für die Darstellung des Todes, des Mondes und der Nacht auf der Seite der Synagoge vgl. Sauer a. a. O. S. 95 und 255.

[22]) In diesem Widerspruche der Synagoge gegen die Kirche ist der Einfluss eines Prophetenspieles, in dem die Synagoge gegen den Christenglauben kämpft, unverkennbar. Vgl. Weber S. 74 f.

Digitized by Google

Isaias (63, 2): *Quare rubrum est vestimentum tuum?* Der Psalmist (92, 1) spricht: *Induit Dominus fortitudinem et praecinxit se.* Unten in den Ecken versinnbildet eine helle Scheibe mit zwölf Strahlen unter dem „Leben" und unter der Sonne den Tag, dagegen eine dunkele unter dem „Tode" und dem Monde die Nacht.

VIII. Bild bei den Gebeten zum Weihnachtsfeste. In der Mitte ruht die Gottesmutter vollständig bekleidet, sogar eine Art Krone auf dem Haupte tragend, auf einem Polster (Abb. 7). Zu ihren Füfsen steht der hl. Joseph in reichverziertem Kleide, mit einem Judenhute und einem Nimbus.[23]) Ihm gegenüber hält Ezechiel (44, 2) ein Spruchband mit der Verheifsung: *Porta hec clausa erit.* Diese geschlossene Thüre, das Bild der Jungfrauschaft der Gottesmutter, ist unten in der Mitte dargestellt, zwischen Gedeon, der mit Hinweisung auf das vor ihm liegende Vliefs bittet: *Oro Domine, ut fiat ros in vellere*, vgl. Richter 6, 36 f., und einer Jungfrau, in deren Schofs das Einhorn (Rinocerotus) flüchtete. Oben dient das Bild des brennenden Dornbusches als weiterer Hinweis auf die Jungfrauschaft Marias. Gott spricht aus dem Dornbusche zu Moses: *Veni, mittam te*, und erhält die Antwort: *Obsecro Domine, mitte, quem missurus es.* Auf der andern Seite sagt der Täufer, indem er auf das Christkind hinweist: *Qui de celo venit, super omnes est.* Joh. 3, 31.

IX. Bild. Zwei Marien kommen zum hl. Grabe, bei dem ein Engel mit feuerrother Gesichtsfarbe sitzt. Die zweite der hl. Frauen fragt durch ihr Band: *Quis revolvet nobis lapidem?* Der Engel sagt: *Iesum, quem queritis, non est hic, sed surrexit.* Hinter dem Engel schlafen drei Wächter, bei den beiden Marien aber weissagt Isaias (11, 10): *Erit sepulchrum ejus gloriosum.* Sechs Vorbilder umgeben die Hauptszene: Elisaeus erweckt den Knaben zum Leben (4. Kön. 4, 32 f.), Gottes Hand lädt durch ein Spruchband einen Mann, der einen Nimbus ohne Kreuz trägt, ein: *Exsurge gloria mea.* Die Antwort lautet: *Exsurgam diluculo*, Ps. 56, 9. Weiterhin trägt Samson die Stadtthore von Gaza weg (Richter 16, 3), um zu sinnbilden, dafs Christus die Pforten des Todes und der Unterwelt sprengte. Unten besiegt David den Goliath, weil Jesus den Teufel überwältigte, und erscheint in einem Neste der Phoenix (Fenix), das Sinnbild der Erneuerung und der Auferstehung, endlich zerreifst ein durch einen grünen Nimbus ausgezeichneter Mann einen Löwen. Die Unterschrift nennt ihn „Banaias". Dargestellt ist also einer der Helden Davids, der in eine Cisterne herabstieg, in die ein Löwe gefallen war, und ihn erwürgte.[24])

X. Bild. Christi Himmelfahrt. Der Herr hat eben begonnen, von dem Steine, auf dem er seine Fufsspuren zurückliefs, emporzuschweben (Abb. 8). Er sagt noch: *Ecce ego vobiscum sum omnibus diebus*, Matth. 28, 20. Ein Apostel bittet: *Domine, ne derelinquas nos orphanos.* Vgl. Joh. 14, 18. Petrus aber fügt bei: *Mitte promissum Patris in nos Spiritum veritatis.* Vgl. Joh. 15, 26. David (psalmigraphus 46, 6) zeigt von unten auf den Heiland mit den Worten: *Ascendit Deus in iubilatione.* Oben betrachtet Moses einen aufliegenden Adler. Die Unterschrift lautet: *Sicut aquila provocans ad volatum pullos*, 5. Mos. 32, 11. Weiterhin fährt Elias gegen Himmel, erfafst Gottes Hand den Henoch bei den Haaren, um ihn emporzuheben, und tragen zwei Männer einen König fort, Ezechiel 12, 12 f. Dies letzte Vorbild findet sich selten, ist auch weniger passend, weil es sich in der Hl. Schrift um die Wegführung des Königs Sedecias nach Babylon handelt, nicht aber um eine Erhöhung und Verherrlichung, 4. Kön. 25, 7.

XI. Bild. Das Pfingstfest ist nur durch mehrere Apostel dargestellt. Der hl. Petrus sitzt zwischen Matthäus und Johannes, welche ihre Evangelienbücher halten. Hinter ihnen erscheinen die Köpfe und Nimben anderer Apostel. Fünf hl. Schriftsteller sind mit ihren Aussprüchen um die Hauptszene gesetzt: Joel (2, 28): *Effundam de Spiritu meo super omnem carnem*, Job (26, 13): *Spiritus ejus ornavit coelos*, Paulus (1. Kor. 2, 12): *Et nos spiritum Dei accepimus*, Lukas (Apostelg. 2, 4): *Repleti sunt omnes spiritu sancto* und Salomo (Weish. 1, 7): *Spiritus Domini replevit orbem terrarum.*

XII. Bild. Mariae Aufnahme in den Himmel. In der Hauptszene umarmt der

[23]) Sein Fest steht im Kalender am 19. März.

[24]) Banaias, 2. Kön. 23, 20, erscheint oft im »Speculum humanae salvationis« als Vorbild der Auferstehung Christi z. B. in der Handschrift des XIV. Jahrh. zu Kremsmünster Fol. 34 Jahrbuch der k. k. Central-Commission V (1861) 22 und 90.

Digitized by Google

Herr seine Mutter und sagt im Spruchbande: *Non veni solvere legem, sed adimplere*, Matth. 5,17, weil Maria zwar dem Gesetze des Todes unterworfen blieb, aber auferweckt wurde (Abb. 10). Acht auf Marias Himmelfahrt bezügliche Stellen der Heiligen Schrift und der Kirchenväter sind um die Mitte vertheilt. Christus spricht: *Tota pulchra es, amica mea, veni, coronaberis*, Hohel. 4, 7 f., ein Engel: *Haec est speciosior sole*, Weish. 7, 29, ein zweiter Engel: *Ista est speciosa inter filias Ierusalem*, vgl. Hohel. 2, 13, Moses II, 20, 12: *Honora patrem et matrem*, David, Ps. 44, 5: *Intende, prospere procede et regna*, Salomon, Hohel. 3, 6: *Quae est ista, quae ascendit per desertum*, Hieronymus: *Gloriosa semper Virgo Maria coelos ascendit*, endlich unten in der Mitte der als Bischof gekleidete Gregorius Papa: *Hec est, que nescivit thorum in delicto.*

Das XIII. und XIV. Bild giebt die Spalte 271 f. beschriebenen Gestalten des hl. Erzengels Michael und des hl. Bernward.[25])

Die eigentliche Armenbibel hat die meisten der in dem Hildesheimer Missale verwendeten Vorbilder und Aussprüche der Propheten beibehalten, sie jedoch in eine für die ganze Folge ihrer Blätter fest eingehaltene Ordnung gebracht. Schon in den kurz nach 1300 entstandenen Armenbibeln von St. Florian und Wien[26]) finden sich auf jedem Blatte vier Propheten und zwei Vorbilder neben der Hauptszene. Dieses System ist auch in den späteren Handschriften und in den gedruckten Ausgaben festgehalten worden, wenn auch hinsichtlich der Stellung dieser vier Propheten und der Einfügung derselben sowie der beiden Vorbilder viel Freiheit und Wechsel blieb.

Das beschriebene Missale mufs also als ein werthvoller Versuch bezeichnet werden, sowohl die Gestalten des Prophetenspieles als auch diejenigen der bereits von den Kirchenvätern mit grofser Liebe behandelten Vorbilder zu einem systematisch geordneten Ganzen zusammenzufassen. Darin liegt sein Hauptwerth. Da es mehrere Jahrzehnte vor Entstehung der beiden grofsen Bettelorden vollendet war, zeigt es, dafs die Armenbibel jedenfalls keine plötzliche Erfindung eines Dominikaners oder Franziskaners sein kann, sondern langsam aus der ikonographischen Entwickelungsreihe des XII. Jahrh. im XIII. herausgewachsen ist. Wer den kühnen und glücklichen Griff that, die in fast allen Armenbibeln aufgeführten Szenen des Lebens Jesu mit den vier sie begleitenden Propheten und den beiden Vorbildern so passend zu verbinden, dafs seine Redaktion fast alle andern verdrängte oder wenigstens stark beeinflufste, bleibt noch verborgen, weil die zahlreichen, in vielen Bibliotheken aufbewahrten Armenbibeln bis jetzt noch nie gründlich mit einander verglichen und auf ihre Abhängigkeit von einander untersucht worden sind. Es wäre nicht schwer, sie in Gruppen zu zerlegen und dadurch die Frage nach Zeit und Ort ihrer Entstehung, sowie nach ihrem Verfasser, oder besser: nach ihrem Ordner, der Lösung näher zu bringen. Gleiches gilt von den verschiedenen Redaktionen des Speculum humanae salvationis. Stephan Beissel S. J.

[25]) Herr Domkapitular Bertram schlägt vor, den Namen des Malers der Miniaturen Heinrich von Midlum zu lesen. In einem Orte dieses Namens wurde nach Böttcher (Germania sacra S. 508) 1219 ein Kloster gegründet. Er bemerkt weiter, die während der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. geschriebene Kopie der Spalte 273 erwähnten Urkunde sage: Franco ... sancti Michahelis in Hildenesheym abbas. Notum sit ..., qualiter dilectus frater noster Ratmannus presbyter et monachus hunc missalem librum ... proprio labore et industria conscripsium ... contulerit ... Visum est .... congruum, illorum hic inscribi nomina, quorum ad ipsum altare sepius agenda essel memoria, fratrum scilicet nostre congregationis et eorum, qui se eis familiari dilectione vel etiam collata de rebus suis beneficiorum largitate sociarunt. Aus der Reihe der Namen, die folgen, sind hervorzuheben die Aebte Franco, Bertholdus, Winimar und Rodiger. Als Wohlthäter wird genannt Brun episcopus. Die Urkunde schliefst: Anno Domini MCLVIIII hic liber consummatus est. Franco starb 1167 als Abt von St. Michael zu Hildesheim. Winimar, Mönch von St. Michael, ward 1154—1166 Abt im Kloster Clus bei Gandersheim (Leibnitz, SS. rerum Brunswig p 81 der Praefatio), Rüdiger, ebenfalls Mönch von St. Michael, wurde 1150 Abt zu Ringelheim. Der in den Medaillons des Missale (vergl. Spalte 272) genannte Bischof Bruno von Hildesheim starb 1161, Beno von Meifsen, ein Verwandter des hl. Bernward, 1106. Vergl. Bertram, »Geschichte des Bisthums Hildesheim« I, 187 und 168 f.

[26]) Jahrbuch der k. k. Centralcommission V (1861) 15 f. Camesina und Heider, »Die Darstellungen der Biblia pauperum« in einer Handschrift des XIV. Jahrh., aufbewahrt im Stifte St. Florian, Wien, Staatsdruckerei, 1863.

Digitized by Google

Bücherschau.

Forschungen über Florentiner Kunstwerke von Professor Dr. Heinrich Brockhaus, Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. Mit 13 Tafeln und 48 Text-Abbildungen. Leipzig 1902. F. A. Brockhaus. (Preis geb. 30 Mk.)

Bis zu welchem Maße der Direktor des Kunsthistorischen Instituts seinen bereits mehrere Jahre umfassenden Aufenthalt in Florenz außer der hingebenden, erfolgreichen Pflege seiner wichtigen Stellung auch zur Prüfung und Lösung kunstgeschichtlicher Fragen von großer örtlicher und allgemeiner Bedeutung benutzt hat, beweist der vorliegende Prachtband, der nach seiner äußeren Erscheinung, wie nach seinem inneren Gestalt eine sehr vornehme Leistung ist. — Es handelt sich um vier Kunstwerke, von denen das eine weltberühmt ist, die dritte von Ghiberti gegossene Thüre des Baptisteriums; das zweite, längst bekannt, aber hinsichtlich seines Ursprungs und Zusammenhangs neuerdings erst wiedererkannt ist: das Altarbild der Medicaer-Kapelle in der Berliner Nationalgallerie; das dritte, das vor 3 Jahren in der Kirche der Annunziata durch den Verfasser entdeckt wurde: das Fresko der Dreieinigkeit von Andrea del Castagno; das vierte, das vor 4 Jahren in der Kirche Ognissanti zu Tage trat: das Familienbild der Vespucci. — Diesen vier Kunstwerken widmet der Verfasser eingehende Erörterungen, die über jedes derselben neues Licht verbreiten auf Grund urkundlicher Forschungen und sorgfältiger Beobachtungen.

Ueber die Entstehung der Felderzahl, die Anordnung der Ornamente, die Gestaltung der Architekturen, namentlich des salomonischen Tempels und der Empfangshalle Salomons auf der Paradiesespforte Ghibertis, bringt der Verfasser überraschende, hochinteressante Aufklärungen.

In die Malereien der Hauskapelle der Medici trägt der Verfasser endlich Verständnis durch den Nachweis, daß das Anbetungsbild von Filippo Lippi im Berliner Museum ursprünglich den Altar derselben verzierte, und was er über die Darstellung der das vor ihr liegende Kind kniend anbetenden Mutter und namentlich auch über die beiden dieselben verherrlichenden Weihnachtslieder von Lucrezia de' Medici sagt, verdient alle Beachtung.

Die Erklärung des durch große Strenge sich auszeichnenden Dreieinigkeitsgemäldes findet ihre Ergänzung durch interessante Nachrichten über die Stiftung der Kapelle wie über dessen Aufdeckung.

Das Familienbild der Vespucci, eine epochemachende Entdeckung, wird nach der ikonographischen Seite erklärt: die Beweisung Christi und besonders im Felde darüber die (in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters außerordentlich beliebte) Darstellung der Madonna della Misericordia, der Gottesmutter mit ihren Verehrern unter dem Schutzmantel. Vor Allem kommt es dem Verfasser darauf an, die Familienporträts der Vespucci, welche unter dem Schutzmantel knieen, festzustellen durch die sorgfältigsten Untersuchungen über den Stammbaum der Familie, deren Mitglied Amerigo, der Mitentdecker und Namengeber Amerikas, nach Vasari's Mittheilung, hier abgebildet sein sollte. Um diese Frage näher zu prüfen, veranstaltet der Verfasser sehr umständliche Nachforschungen nach den Porträts Amerigo's, die, obgleich untereinander sehr verschieden, auf dieses Fresko zurückführen, weil auf Grund obiger Tradition, bald die eine, bald die andere Figur für ihn angesprochen wurde. Die mühsame Untersuchung zeigt, wie Vieles aus einer solchen Stiftergruppe für die Familiengeschichte, für Entstehungszeit und -Umstände eines Kunstwerkes gefolgert werden kann. — Die Abbildungen, auch die detaillirten, sind sämmtlich musterhaft und eine Bereicherung des an Reichhaltigkeit kaum übertroffenen Florentiner Bilderschatzes. R.

Anleitung zur Anfertigung kirchlicher Handarbeiten von F. M. Glassen. Mit 81 Text-Illustrationen. Verlag von L. Auer, Donauwörth 1903. (Preis geb. 4 Mk.)

Daß Frauen ihre Fertigkeiten und Erfahrungen auf dem Gebiete der Handarbeiten, namentlich der für den Schmuck des Heiligthums bestimmten, nicht nur durch private Unterweisungen, sondern auch durch Veröffentlichungen zum Gemeingut zu machen bestrebt sind, ist aufs dankbarste zu begrüßen. Jede Stickerin, die zu unterrichten und gar zu schreiben versteht, verfügt über einen Schatz von Kenntnissen, dessen Erhaltung von Wichtigkeit ist; je schlichter und eingehender der Unterricht, um so wohlthätiger wird seine Wirkung sein. Neben dem technischen Können ist die Vertrautheit mit den liturgischen Bestimmungen, wie mit den korrekten Formen erforderlich, daher bei den einzelnen Stiftern der Anschluß an ältere Muster nicht zu umgehen, und wenn, wie es recht ist, in deren Geist weiter entworfen werden soll, dann ist genaue Kenntnis auch der Einzelheiten am Platze. — Die Grundsätze, die das vorliegende Kleinfolioheft beherrschen, sind durchweg gut. Die Anweisungen mannigfaltig und klar, weil aus langjähriger, mit edler Hingebung gepflegter Praxis hervorgegangen. Ueber „Stoff und Verzierungsweisungen der kirchlichen Leinenwäsche" informirt der I. Theil, der auch vielfachen Belehrungen mehr allgemeiner Art, dem „kleineren" sodann dem „größeren kirchlichen Weißzeug", zuletzt den „priesterlichen Leinengewändern" sich widmet, und hinsichtlich der Verzierungsstreifen mit Vorlagen an die Hand geht, unter denen die Filet- und Kreuzstichmuster die besten, aber auch andere zu empfehlen sind. Manche beachtenswerthe Fingerzeige sind hier geboten. — Der II. kleinere Theil beschäftigt sich mit den Seidenparamenten, ihrem Grundstoff und ihren Verzierungsarten, und außer dem priesterlichen Meßornat, den Levitenkleidern und sonstigen Paramenten werden sogar die bischöflichen Gewänder behandelt unter Beifügung von Vorbildern, sowie von zahlreichen Angaben und Rathschlägen, die aus der Erfahrung herausgewachsen, für Manche dienlich sind, weniger für solche, deren Ideal die strengen mittelalterlichen Formen bilden. — Der Anhang ertheilt vielfache Winke in Betreff des Aufzeichnens von Mustern, ihres Vergrößerns, Zusammensetzens, sowie hinsichtlich des Aufbewahrens der Paramente, der Behandlung von Fahnen, der Anfertigung künstlicher Blumen u. s. w.; also überreiches Lehrmaterial für geringen Preis! B.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. Abhandlungen: Die alten Wandgemälde auf der Innenseite der Chorbrüstungen des Kölner Domes. (Mit 4 Abbild.) Schluss. VI. Martyrium der hh. Nabor und Felix und des h. Gregorius von Spoleto. Von A. Steffens 289

Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg. IV. (Schluss.) Von J. A. Endres . 297

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. VIa. (Mit 10 Abbild.) 18. B. Ein Missale aus Hildesheim und die Anfänge der Armenbibel. Von Stephan Beissel . . . 307

II. Bücherschau: Brockhaus, Forschungen über Florentiner Kunstwerke. Von R. 319

Glassen, Anleitung zur Anfertigung kirchlicher Handarbeiten. Von B. 320

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1 Januar 1903

Digitized by Google

Titelpage FA 26.2

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN

XV. JAHRG. — HEFT 12.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1902

Digitized by Google

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrirten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Comité gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituirte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Dr. Freiherr CL. V. HEEREMAN (MÜNSTER), Vorsitzender.
Kentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrath RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Dr. DÜSTERWALD Pfarrer an St. Martin (KÖLN).
Professor WILH. EFFMANN (KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (FREIBURG).
Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Königl. Baurath F. C. HEIMANN (KÖLN).
Domdechant Dr. JACOB (REGENSBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SITTZ (ROM).

Von diesen bilden die Herren VON HEEREMAN, VAN VLEUTEN, ALDENKIRCHEN und SCHNÜTGEN den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Abhandlungen.

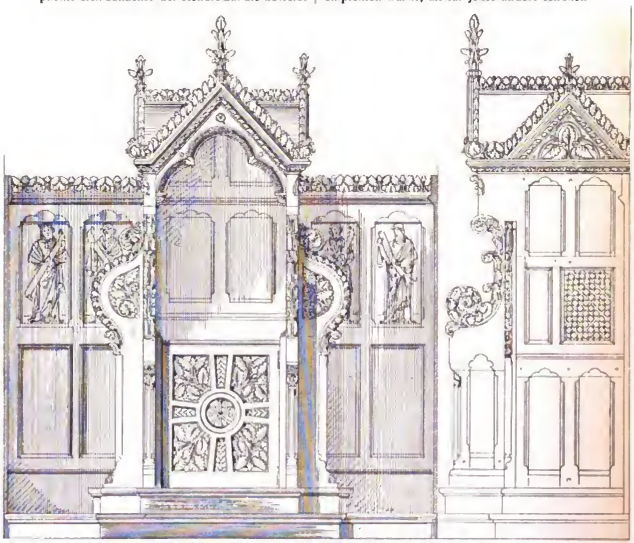
Neuer Beichtstuhl romanischen Stils in St. Maria im Kapitol zu Köln.

Mit Abbildung.

In St. Maria im Kapitol zu Köln eignen sich die Fensternischen des Langhauses durch ihre Breite von 270 *cm*, Tiefe von 130 *cm*, Höhe (bis zur Schräge) von 268 *cm* vortrefflich für die Aufstellung von Beichtstühlen. Das neue, von Mengelberg in Utrecht-Brühl entworfene und ausgeführte Exemplar, welches als Jubiläums-Geschenk für den Herrn Oberpfarrer Lentzen dort Eingang gefunden hat, empfiehlt sich durch die Art der Eingliederung, wie durch den Aufbau und seine Verzierungen. Schon das Podium mit seinem mittleren Vorsprunge charakterisirt den durchaus richtig konstruirten und ornamentirten Aufbau, dessen baldachinbekrönter Sitzungsraum vorspringt. An seine Rückwand schliefst sich rechts und links flügelartig die Wandbekleidung an, die sich nach vorn fortsetzt, dem ganzen Möbel den Charakter des Geschlossenen, Diskreten gebend, ohne es als Kasten erscheinen zu lassen. Je vier Paneele füllen die vier Bretterwände, die (in reicherer Ausführung als die hier beigefügte Zeichnung angibt) mit Flachschnitt-Blattranken verziert sind, scharf umrissen vom aufgerauhten Grund die perfekte Zeichnung abhebend, ausgenommen die vier nach vorn schauenden oberen Füllungen, die in eingeschnittener Konturenmanier auf gekörntem Grund die Standfiguren der vier Bufsheiligen Petrus und Augustinus, David und Magdalena gerade vor dem Angesichte der Pönitenten entfahen. Ein reliefgeschnittener, durchbrochener Blattwerk-Kamm bringt diese aus Eichenholz kräftig gezimmerten Flügelwände zum Abschlufs. Aehnlich behandelte Kämme laufen auch über die Firsten und Giebel des Kreuzdaches, auf dem letzteren in mächtige Kreuzblumen endigend, die schlank gehalten, auf dem Vordergiebel sogar in der Verdoppelung, den Höhenzug der Fensternische gefällig anklingen. Die seitlichen Giebelfelder sind im Reliefschnitt geschmückt, während in den Vordergiebel der Kleeblattbogen des Eingangs hinaufragt, auf Konsolen ruhend, die dem Abschlufssims der Flügelwände entsprechen, von diesen nur durch die beiden Planken des Mittelraumes als die Hauptkonstruktionsglieder des Ganzen getrennt. Diese Planken, stark 7 *cm* dick, laden bis kurz über der Thürhöhe stärker aus, und eine sehr reich entwickelte Krabbenvolute vermittelt die Verjüngung, nach dem Vorbilde der Xantener und anderer noch stärker romanisirender rheinischer Chorstuhlwangen. An diese beiden Planken stöfst hinter dieser Volute, stumpf je ein Flügel an, der in edel geformter Silhouette wangenartig den Mittelraum erbreitert, den Uebergang zu den Seitentheilen bildend und durch die überaus geschickt erfundene geschwungene Schutztafel, hinter welcher der Kopf des Pönitenten sich verbirgt, ästhetische Wirkung mit praktischer Lösung verbindend. Die Thüre, die zwischen den Planken sich einspannt, denen hier ein Säulchen reliefartig ausgespart ist, hat in dem geschuppten Kreuz mit dem Mittelmonogramm und mit den Blattreliefs der Zwickel ein sehr dankbares Füllungsmotiv, konstruktiv und ernst, wie es gerade an dieser Stelle angebracht ist. So wirkt an diesem Beichtstuhl Alles zusammen, um ihn des Platzes würdig erscheinen zu lassen, an dem er aufgestellt ist: Echte Holzkonstruktion, derbe Gestaltung der Wangen ganz im Sinne der besten alten Vorbilder, die hier hinsichtlich der korrekten Stilisirung vollkommen erreicht, hinsichtlich der Mannigfaltigkeit in den Motiven wie der Sauberkeit in der Ausführung noch übertroffen werden. Und wenn die Zeichnung wegen des Fehlens der in der spätromanischen Periode so beliebten Thierornamente den Eindruck gröfseren Ernstes machen sollte, etwa im Sinne des so ernstem Zwecke dienenden Möbels, dann soll auch nicht verschwiegen werden, dafs hier und da während der Ausführung ein phantastisches Gebilde sich eingeschlichen hat, wie es so Brauch ist bei tüchtigen Künstlern, denen während des Essens der Appetit wächst, d. h. während der Arbeit die Neigung mit ihr zu spielen.

Digitized by Google

Im Anschluſs an die vorstehende Beschreibung mag die Frage angeregt werden, die hier ohnehin nahegelegt ist durch die vor circa 30 Jahren nach den Angaben Essenwein's ausgeführte reiche Ausmalung der Kirche: ob ein romanischer Beichtstuhl auch farbige Fassung erfordert oder zulaſst? Zu ihrer Lösung empfiehlt sich zunächst der Rekurs auf die äuſserst spärlich erhaltenen romanischen Möbel, die nur in Schränken (Halberstadt, Wernigerode etc., vergl. diese Zeitschr. VI, 157), Truhen (VII, 91), Chorstühlen, Schreinen (Loccum, VIII, 321) bestehen, und fast sämmtlich Spuren ursprünglicher Bemalung zeigen. Diese entspricht auch durchaus dem in dieser Periode, wie bis tief in das XV. Jahrh. vorherrschenden Bedürfniſs, welches nicht nur in der fast ausnahmslosen Polychromirung der Altaraufsätze seine Befriedigung gefunden hat, sondern auch in der Bemalung mancher Schränke und Bänke. Deſswegen wird auch kaum bezweifelt werden können, daſs in dieser Periode dem Beichtstuhle, wenn sie ihn gekannt hätte, die koloristische Behandlung nicht vorenthalten geblieben wäre. — Dennoch läſst sich nicht verkennen, daſs gerade für ihn dieselbe viel weniger sich empfehlen würde, als für jedes andere Kirchenmöbel, weil der Ernst seiner Bestimmung, alle heiteren Motive, zu denen doch im Allgemeinen die Farbe gehört, ausschlieſst. Die sofort auf künstlichem Wege bewirkte oder im Gebrauche von selbst allmählich sich ergebende dunklere Tonung des Holzes scheint dem Charakter des Beichtstuhles am meisten zu entsprechen, und wenn auch die ganze Kirche mit Einschluſs der Kanzel und Orgel, vielleicht gar des Chorgestühls, farbig erglänzen sollte, würde doch der Beichtstuhl auszunehmen sein. Schnütgen.



Romanischer Beichtstuhl von Mengelberg in St. Maria im Kapitol zu Köln.

Digitized by Google

Die Bamberger Domstatuen, ihre Aufstellung und Deutung.

Es ist der Vermuthung, dafs die Statuen des Bamberger Georgenchores, innen wie aufsen, ursprünglich für eine grofsartige Portalanlage bestimmt waren, kürzlich wieder das Wort geredet. Die Figuren wären danach nur aus Verlegenheit theils im Innern untergestellt, theils der Adamspforte in einem späteren Jahrhundert (dem XVI. ?) „unter Mifsachtung der Architektur" angefügt!

Ihren Nährboden haben diese Anschauungen in der wohl richtigen Beobachtung, dafs die Statuen im Innern unvollständig erhalten, nur der Theil eines Ganzen sind, das, wie gewisse plastische Cyklen der Renaissance, niemals vollendet wurde. War der Grund auch hier das tragische Uebermafs des Planens? war es der Tod des Meisters? wir wissen es nicht; vielleicht das eine und das andere.

Was aber war geplant worden? Es lag hier vielleicht etwas Tragisches schon in der Situation. Eine riesenhafte Aufsendekoration, eine Fassade war wohl das erste, was dem aus Frankreich heimkehrenden Meister[1]) vorgeschwebt hat. Aber konnte es mehr sein als ein Künstlertraum, der zerstob vor den Einwendungen der Bauverwaltung? Der Dom stand fertig; seine Doppelchörigkeit liefs weder in Ost noch West eine breit sich entfaltende Portalanlage zu. Man hätte allenfalls am Nordtransept das Veitsportal entfernen können. Aber hätte man die ganze Kraft auf einen abseits gelegenen Nebeneingang werfen und zu diesem Ende die eben fertig gewordene, hier durchaus passende Dekoration wieder abbrechen sollen? Bekanntlich zeigt auch im Architektonischen kein Bau mehr als der Bamberger die Rücksichtnahme auf das, was man Schauseite nennen kann.

Von den vier damals vorhandenen Portalen war das Fürstenportal erst zu einem Theile fertig. Hätte nun die Bauverwaltung dem Ehrgeiz des Heimgekehrten irgendwelche kostspieligeren Zugeständnisse machen wollen, so würde sie es am ehesten wohl hier gethan und gestattet haben, dafs das noch nicht zur Hälfte gediehene Fragment beseitigt würde. Statt dessen kam es zu einem Kompromifs. Während der Meister es auf statuarische Plastik grofsen Stiles abgesehen hatte, mufste er nun mit reliefhaften Aposteln und Propheten seinen Anfang machen und statt der eigenen, die Pläne der älteren Schule verwirklichen helfen, der er zwar selbst entstammte, aber auf französischem Boden doch entwachsen war. — Er bringt aber schon hier seinen Eigenwillen zur Geltung, indem er ohne Rücksicht auf Symmetrie zwei Rundfiguren mitten auf die Archivolten setzt, oben an die Mauer aber die Statuen der Ecclesia und Synagoge.

Die Ausschmückung des Ostchores im Innern, durch die Visitatiogruppe, den reitenden König, den h. Dionysius und den lachenden Engel bedeutete meines Erachtens ebenfalls nur eine Fortsetzung der hier von der älteren Schule geschaffenen plastischen Dekoration. Allerdings, der Reliefschmuck der Schranken war ja vollendet. Aber zwischen und neben diesen traten nackte Pfeiler vor, die gerade zur statuarischen Ausschmückung lockten. Auch lud der Cyklus inhaltlich zur Ergänzung ein. Es waren aufser den beiden Reihen der Apostel und Propheten noch eine Verkündigung Mariä und ein h. Michael hier angebracht, letzterer als Bamberger Lokalheiliger, dann als Hinweis auf das Jüngste Gericht. Fortsetzen konnte man diesen Cyklus also nach zwei Seiten hin: 1. durch weitere Szenen aus dem Marienleben im Anschlufs an die Verkündigung; 2. durch Anreihung weiterer Bamberger Heiliger. Jenes lag hier um so näher, als der Chor der Maria (und dem h. Georg) zugeeignet war, wie er denn auch in den Akten „Marienchor" genannt wird, und als jene Szenen der Jugendgeschichte Christi seit altchristlicher Zeit im (oder vor dem) östlichen Chorhause mit Vorliebe angebracht worden waren.[2])

Nach beiden Richtungen aber hat ja der jüngere Meister die Dekoration auch fortgeführt; nur dafs er statt der unterlebensgrofsen Reliefiguren (von ca. 1,20 *m*) lebensgrofse Statuen[3]) und Statuengruppen gibt. Er nahm das Thema an der Stelle auf, wo es liegen gelassen war,

[1]) Ueber den „Meister der Adamspforte" vergl. »Repert. f. K. W.« XXIV, 207 ff., 224 f., 266 ff.

[2]) Schon in S$_{t}$. Maria Maggiore; in Deutschland schon in der Gozbertbasilika und später häufig bis Ramersdorf und darüber hinaus.

[3]) Die Elisabeth mifst ca. 1,70 *m*; ähnliche Maafse zeigen die Statuen am Adamsportal.

Digitized by Google

indem er der Verkündigung Mariä die Begegnung derselben mit Elisabeth anreihte. Ja, indem er hier den Accent auf die Weissagung der letzteren legte (Luc. I, 39 ff.), hat er die Gruppe innerlich auf den Charakter des ganzen Cyklus gestimmt. Denn neben der Verkündigung befinden sich hier an der Nordseite die disputirenden Propheten, eine Darstellung, die ein Titulus vom Chor der alten Hersfelder Klosterkirche erläutern mag:

Patres bisseni, divino pneumate pleni
Ortum nascentis, clauso de ventre parentis
Cernunt, effantur, praesignant, testificantur,
Pectore, sermone, factis scriptis, ratione.[4])

Andererseits setzt der h. Dionysius die Reihe der Bamberger Heiligen (im Anschlufs an den hl. Michael) fort. Der lachende Engel aber hält nicht ein Spruchband, sondern, wie Franck[5]) richtig bemerkt, eine Krone, es ist also kein Verkündigungsengel, den wir auch nicht erwarten; denn die Verkündigung war ja schon dargestellt! Wozu gehört er aber dann? wohl zum h. Dionysius, dem er die Krone des Lebens reicht. Gerade die ihr Haupt in Händen haltenden h. Bischöfe sind wiederholt von Engeln begleitet dargestellt; ja, der Bamberger Engel geht seiner Erfindung nach auf einen solchen zurück; das Motiv des Ueberreichens der Krone aber ist auf Märtyrerdarstellungen etwas ganz Geläufiges. Nicht unwichtig endlich, dafs diese zwei Statuen auch im Stil, in ihrer, den anderen gegenüber vereinfachten, kahleren Gewandbehandlung zusammengehen.

Der reitende König schliefst sich in seiner noch kleinlicheren Faltenbehandlung der Visitatiogruppe auf's engste an. Soweit der Stil ein Urtheil gestattet, sind diese Figuren die ältesten, die der jüngere Meister für den Chor geschaffen hat. Gliedert sich der Reiter auch inhaltlich der Szene der Begegnung an?

Dafs der Reiter jedenfalls für das Innere, für den Chor geschaffen ist, ergeben schon die Maafsverhältnisse. Er allein hat noch den ursprünglichen mit Blätterwerk verklideten Sockel. Dieser Sockel aber ist für den (ca. 1,45 *m* breiten) Vorsprung[6]) des den Chor flankierenden Nordpfeilers berechnet, mit dessen Kanten er sich vergleicht. Hier, an der dem Hauptschiffe zugekehrten Stirnseite des Nordpfeilers befindet die Figur sich heute noch. Die sorgfältige Bearbeitung des Sockels auch nach den Seitenflächen zu, wie die der Rückseite von Rofs und Mann, die liebevolle, mit der Betrachtung aus der Nähe rechnende Durchführung des Ganzen, läfst zudem erkennen, dafs wir es hier nicht mit einer für die Höhe einer Fassade bestimmten Gruppe zu thun haben.

Wir gewinnen also mit dem Reiter einen festen Punkt für die räumliche Anordnung. Den zweiten aber gewährt das Verkündigungsrelief, ganz links an den Schranken der Nordseite.[7]) Die Gruppe der Maria und Elisabeth nun kann sich nur rechts an dieses letztere angeschlossen haben. Und zwar dürften, da die beiden, an der Rückseite unbearbeiteten Figuren bestimmt sind, sich unmittelbar an eine Mauer zu lehnen, nur die Stirnseiten der beiden rechts der Verkündigung vorspringenden Pfeiler in Frage kommen, auf deren erstere jetzt die Brüstung der Sängertribüne stöfst, an deren zweitem die Maria jetzt wieder angebracht ist.[8])

Ist es nun nicht sehr auffallend, dafs wir, an dem nächsten Pfeiler rechts der Maria den reitenden König haben, eine Figur also, die für die hier in Betracht kommende biblische Szene sehr wohl passen würde? Diese Szene ist die Anbetung der hh. Drei Könige, denn die Geburt selbst eignet sich für eine Darstellung in Einzelstatuen überhaupt nicht.

Der Zug der Magier zu Pferde, als deren letzten oder mittleren wir den Reiter dann zu fassen hätten, ist schon im Drogosakramentar gesondert dargestellt. Besonders geläufig ist diese Szene der Plastik des hohen Mittelalters. Niccolò und Giovanni Pisano wie ihre Vorläufer in Oberitalien und Toskana haben dies Sujet immer auf's neue behandelt, auch die französische Plastik (Arles, St.-Trophime, St.-Bénigne in Dijon, Vermenton, Westportal, Kapitell ganz rechts u. a.) liebt es. Aber auch für den Platz, unmittelbar links vom Choreingang, ist es nachweisbar, in der Kirche von Vic

[4]) v. Schlosser »Schriftquellen zur Gesch. d. karol. Kst.«, (1892), S. 338.

[5]) »Christliches Kunstblatt« (1901), S. 98 Anm.

[6]) Für Vermessung der Architekturtheile bin ich Herrn J. Neubauer, kgl. Seminarlehrer in Bamberg, zu Dank verpflichtet.

[7]) Von dieser Stelle ist es erst seit Errichtung der Sängertribüne entfernt; dafs es jetzt gröfser erscheint, als die übrigen Reliefs, ist eine Täuschung.

[8]) Die Art, wie sie jetzt an ein und demselben Pfeiler, im rechten Winkel zu einander angebracht sind, ist unmöglich die ursprüngliche.

Digitized by Google

(Départ. Indre-et-Loire, XII. Jahrh.).[9]) Hier findet man unterhalb der am Triumphbogen thronenden Apostel links die hh. Drei Könige zu Pferde und die Anbetung, rechts neben einer noch unerklärten Szene die Verkündigung, also einen ähnlichen Cyklus, wie er in Bamberg geplant zu sein scheint.

Auffallend überein kommt in der Stoffwahl mit dem für Bamberg Vorausgesetzten auch die malerische Ausschmückung des Chores der Schlofskapelle von Ober-Montani (Tyrol).[10]) Außer wie in Bamberg paarweis geordneten, hier sitzend dargestellten Aposteln finden wir hier am Triumphbogen die Verkündigung Mariä, die linke nördliche Chorwand aber füllt in der ganzen Breite ein figurenreiches Bild: die Anbetung der Könige aus, wo man rechts der Anbetungsgruppe selbst, die Könige mit reichem Gefolge, dem über ihnen leuchtenden Sterne nachstrebend, heranziehen sieht. Dafs hier eine uralte Disposition festgehalten ist, ergibt sich aus der Anordnung des Jüngsten Gerichtes an der Westwand, aus der der Passion an der Südseite des Schiffes. Denn so wird schon in den Carmina Sangallensia die Heilsgeschichte im Kirchenraum vertheilt.

Von besonderem Interesse sind hier noch die Tituli der alten Hersfelder Klosterkirche, die wie Bamberg eine doppelchörige Anlage zeigte. In vestibulo chori superioris waren hier rechts die zwölf Apostel, links die zwölf Propheten dargestellt. Die um die letzteren sich herumziehende (oben wiedergegebene) Inschrift läfst in der Lebhaftigkeit ihrer Abfassung fast an eine ähnlich dramatische Gestaltung des Sujets, wie in Bamberg denken. Ja, von Schlosser wirft die Frage auf, ob es sich hier nicht um Reliefs handle, denn von den Versen heifst es einmal: „saxis insculpti".[10a]) An die Verse für die Apostel und Propheten schliefsen sich weitere „deorsum legendi",[11]) zu einem neutestamentlichen Cyklus gehörig, der sich irgendwie auch räumlich hier angeschlossen zu haben scheint. Er beginnt mit der Verkündigung und Geburt. Dann heifst es: nova stella magos ducit, und darauf: per tria dona deus infans magnificatur. Es war hier also, wie ich es für Bamberg muthmafse, neben der Anbetung der Könige der Zug der letzteren hinter dem Sterne her gesondert geschildert. Dies ist darum besonders merkwürdig, als die ältere Bamberger Skulpturenschule ihrem Style nach etwa auf diese Gegend, auf Fulda zu weisen scheint.

Die lugende Wendung des Halses, die der Bamberger Meister dem Reiter gegeben hat — das Reimser „Vorbild" blickt geradeaus — scheint mir zu der Situation, die in Frage ist, nicht übel zu passen. Schon Weese sagt: „sein Auge sucht ein fernes Ziel." Ist nicht das Ausschauen nach dem Sterne gemeint? Auch bei der Elisabeth ist die Lebhaftigkeit der Auffassung nicht künstlich hineingetragen, sondern im biblischen Vorgange begründet! Die Bartlosigkeit wäre bei dem dritten (zur Noth auch bei dem mittleren) der Magier am Platze. Andererseits darf es nicht Wunder nehmen, wenn er ohne seine Gabe kommt. Nur mit den Zügeln in der Hand hat man die reitenden Magier oft gegeben. Auch in Vic erscheinen sie so, nach dem alten Stiche zu schliefsen, auch in Dijon, Gruamons; die Pisani haben sie zum Theil so dargestellt, auf byzantinischen Mosaiken kommen sie so vor.

Die Anbetung der Könige gehört zu den Szenen, die seit S. Apollinare nuovo im oder am Ostchor am häufigsten angebracht sind. Noch wichtiger ist die Vorliebe der süddeutschen Monumentalskulptur gothischer Zeit für diese Darstellung. In der plastischen Innendekoration nimmt sie hier geradezu die erste Stelle ein, sie ist offenbar nicht selten die einzige gewesen, die in grofsen Einzelstatuen im Innern dargestellt war. So finden wir sie fast gleichzeitig mit den Bamberger Sachen in Wimpfen i. Th., und zwar — wo wir sie auch in Bamberg vermuthen — an der nördlichen Chorwand. In Nürnberg haben wir sie im Chor der Frauenkirche wie in dem von S. Sebald, im Würzburger Dom an den Schiffspfeilern der Nordseite; auch in Ochsenfurt findet sie sich u. s. w. Merkwürdig ist es doch auch, dafs in Bamberg eine Darstellung der Anbetung dann thatsäch-

[9]) Gélis Didot et Lafillée. La peinture décor. en France, Taf. 6.

[10]) Clemen »Beiträge zur Kenntnifs älterer Wandmalereien in Tyrol«. Mitt. d. C.C. Neue Folge XV, 191.

[10a]) Dafs schon um das Jahr 1000 plastischer Schmuck an den Chorwänden (resp. Schranken) vorkam, bezeugt S. Stephani vita, Migne, »Patrol. lat.« 151, 1203 (celaturis in chori pariete distinctis), eine für die deutsche Plastik doppelt wichtige Stelle.

[11]) d. h. die Worte oder die Buchstaben unter statt neben einander.

Digitized by Google

lich noch in bescheidenerer Form hinzugefügt ist, nachdem das voraugesetzte grofsartige Projekt des „Meisters der Adamspforte" — so scheint es — mitten in der Ausführung stecken geblieben war.[12]) Es scheint, dafs er starb, ohne einen geistigen Erben zu hinterlassen, wenn auch sein Einflufs, gewisse Anklänge im Styl, noch öfters zu spüren sind. Von dem Niedergange nun im XIV. Jahrh. zeugen auch die kümmerlichen Gestalten der drei Magier mit ihren Gaben, die heute auf den Konsolen vor den Südschranken links und rechts der Apostelpaare stehen. Eine mit diesen Figuren gleichzeitige Madonnenstatue[13]) kann weniger ihres Motives, als ihres Maafsstabes wegen mit den drei Königen kaum zusammengehört haben.

Dafs man für den Reiter nach einem anderen Namen suchte, seit von der Ausführung des ursprünglichen Planes nicht mehr die Rede war, ist zu begreifen. Der Name ist das erste, wonach das Volk zu fragen pflegt. Die Figur auf Kaiser Heinrich zu taufen, war ihrer Bartlosigkeit wegen wenigstens in Bamberg nicht möglich. So mufste denn ein anderer h. König gefunden werden. Man fand ihn in Stephan dem Heiligen. Als solcher erscheint die Figur zuerst in den Baurechnungen des XVIII. Jahrh. Dafs er ursprünglich schon ein solcher hat sein sollen, kann daraus nicht gefolgert werden. Wäre es nicht auch seltsam gewesen, dafs man dem Schwager Heinrichs d. Hl. ein Reiterdenkmal an so hervorragender Stelle, an der Stirnseite des Ostchores errichtet hätte, während man die Marienszenen nach dem Seitenschiffe zu anbrachte? oder hätte es nicht mindestens, falls man ein Reiterstandbild hier errichten und damit die Reihe der Bamberger Heiligen fortsetzen wollte, näher gelegen, den h. Georg zu wählen, dem der Chor geweiht war, oder Kaiser Heinrich selbst? — Bei unserer Deutung kommt andererseits in die Chordekoration erst Zusammenhang. Denn es ist nur natürlich, dafs im Anschlufs an die beiden Altäre, die später beide Madonnenbilder getragen haben, die Stirnseite und (z. T.) das Innere des Chores der Darstellung von Christi „Erscheinung" gewidmet war, auf welche die Prophetien und Verkündigungen an der Nordseite hinwiesen, während die Apostel der Südseite sie voraussetzten.

Wie der Reiter, bezeugen übrigens auch die andern Statuen durch die Art ihrer Bearbeitung ihre Zugehörigkeit zu der hier gegebenen Architektur.

Sie sind sämmtlich für Konsolen berechnet, der h. Dionysius ist, wie die Maria und Elisabeth gearbeitet, um sich mit dem Rücken unmittelbar gegen eine (Pfeiler-) Wand zu lehnen. Bei der stark sich durchbiegenden Gestalt der Maria ist in der Höhlung des Rückens ein abgekantetes Stück des Blockes stehen geblieben — aus statischen Gründen — um deswillen anzunehmen, sie möchte ursprünglich als Säulenstatue gedacht und nachher umgearbeitet sein, ist des vierkantigen Sockels wegen unmöglich.

Die Statue des Engels verlangt — im Gegensatz zu den übrigen — einen freien Luftraum hinter sich. Denn von den Flügeln ist der eine zwar herangenommen, der andere aber nach rückwärts ausgestreckt. Auch ist die Figur hinten, wenngleich nicht sehr sorgfältig bearbeitet! Sie soll also nicht mit der Rückseite an einem Pfeiler haften, sondern mit der Schulter neben einen solchen (oder einen Vorsprung) hintreten, und zwar wohl mit der rechten, da sie von der Gegenseite berechnet ist, gesehen zu werden.

Derartige Plätze nun bieten am Georgenchor die seitlichen Flächen der zwischen den Schranken vortretenden Pfeiler. Gehört nun der Engel mit der Krone — als seitwärts rückwärts stehender Begleiter — zu dem h. Märtyrer, so hätten wir demnach diesem selbst eine der Stirnflächen — und zwar der Südseite — zuzuweisen. Da sich aber, aufser dem Mittelplatze hier jedesmal zwei Seitenplätze von selbst ergeben, so darf man immerhin den Gedanken hinwerfen, der Meister habe, was er ja an der Reimser Fassade so gesehen hatte (!), auch in Bamberg den h. Bischof von einem Engelpaare begleitet darstellen wollen.

Es sei hinzugefügt, dafs sich der zu dem Engel gehörige Baldachin durch seine abnorme

[12]) Vermuthungen anzustellen, wie im Einzelnen die Vertheilung sein sollte, wäre müfsig; zur Verfügung standen aufser den beiden flankirenden Pfeilern mit je drei Seitenflächen die Innenwände des Chores. Jedenfalls wäre anzunehmen, dafs die Anbetung gesondert dargestellt werden sollte, vielleicht auf oder hinter dem Hochaltar, wofür die grofse Anbetung der Könige im Dom zu Schleswig aus dem Ende des XIII. Jahrh. ein Beispiel wäre, vergl. A. Matthaei, »Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein«, Leipzig 1901, S. 48 ff.

[13]) Jetzt an der Nordseite.

Digitized by Google

Tiefe vor allen übrigen auszeichnet. Er ist eben bestimmt, die Figur ihrer Breite nach, von Schulter zu Schulter, zu überqueren.[14])

An die Südseite, wo sich außer den Aposteln der h. Michael befindet, paßte diese Gruppe auch inhaltlich am besten, um so mehr, als in ihr wie in jenen ein Hinweis auf die letzten Dinge gegeben ist.[15])

Man sieht, daß nicht der mindeste Grund vorliegt, die Zugehörigkeit dieser Statuen zum Georgenchore in Zweifel zu ziehen, um so weniger, als die Kritik doch mit der Sachlage rechnen muß, daß jene noch heute am Chore untergebracht sind.

Die zweite Hypothese aber, wonach die sechs Statuen der Adamspforte erst viel später „im XVI. Jahrh.?“ an dieser Stelle angebracht wären (unter Mißachtung der Architektur), würde ich zu beleuchten kaum noch nöthig haben, wenn sie nicht als Ergänzung und Begründung der ersten aufträte. — Diese sechs Statuen sind im Gegensatz zu denen im Innern sämmtlich Säulenstatuen. Sollte dies ein Zufall sein oder nicht auch ein wenig mit ihrer ursprünglichen Bestimmung zusammenhängen? Sollten nicht gerade sie — und sie allein — für ein Portal auch von vornherein gearbeitet sein, und zwar für dieses, das für sechs Figuren Platz bietet?

Nur bei den Baldachinen der Adamspforte ist unterhalb des kleinen Baldachingewölbes ein, bei Säulenstatuen nicht zu entbehrendes Kapitell angebracht. Kapitell und Baldachin aber sind ausnahmslos aus ein und demselben Blocke. Sollte es ein Zufall sein, daß von Baldachinen dieser Gattung nur gerade die sechs vorhanden sind, die für dieses Portal nöthig waren?[16])

Gewisse feinere, nur aus der Nähe wahrnehmbare Anzeichen lassen erkennen, daß jene den eigenthümlichen Bedingungen seiner Wandungen auch Rechnung tragen. Die Baldachine im Innern des Chores (wie die an der Fürstenpforte) legen sich breit gegen die Wand, die am Adamsportal fügen sich spitz in die Winkel des rückwärts-seitwärts sich zurückziehenden Gewändes. Am deutlichsten ist das genaue sich Anpassen an die Raumverhältnisse bei dem Baldachin der Kaiserin. Dort nämlich, wo er sich längs der Mauer an die Wandung anschmiegt, ist der Block wandartig stehen gelassen! ein Thatsache, die keines Kommentars bedarf.

Ein Symptom in diesem Sinne ist es ferner, wenn allein bei dem Baldachin der Eva das diesen und das Kapitell scheidende Profil unter dem Baldachin durchgreifend nach hinten herumgeführt ist. Denn es hängt damit zusammen, daß dieser Baldachin den Eckplatz erhielt, wo der Blick leichter auch die Rückseite streifte. Aehnliche Fürsicht verräth aber auch die Eva selbst.

Unter den Baldachinen nimmt der des Stephanus eine Sonderstellung ein. Er ist nicht aus dem Polygon, sondern aus dem Rechteck genommen. Aber dies ist dadurch bedingt, daß hier ein Rücksprung der Wandung auch nicht vorlag. Der Stephanus steht thatsächlich vor der Flucht der Kirchenmauer, er ist in den dieser vorgelegten Strebepfeiler eingelassen. Entweder ist nun ein solcher hier schon zur Zeit der Ausschmückung des Portales vorhanden gewesen, oder die Figur stand ursprünglich im stumpfen Winkel zu den anderen, so, daß sie das Portal flankirte. Für diese Auffassung kann der Umstand sprechen, daß sie mit ihren Füßen etwas tiefer herunterreicht als das Kaiserpaar, während rechts die gleiche Fußhöhe besser beobachtet ist. Daß am Portale verschiedentlich restaurirt ist, besonders an den Sockeln der Säulen, ja, daß es von vorherein kein Werk aus einem Gusse war, ist leicht zu sehen und allbekannt. Es war eben, ähnlich wie das Fürstenportal, wie die Ausschmückung des Chores im Innern das Ergebniß eines Ausgleichs zwischen den berechtigten Reserven der Bauverwaltung und dem natürlichen Verlangen des Meisters. Es ist anzunehmen, daß er es war, der gerne am Aufsenbau ein Statuen-Säulenportal nach französischem Muster schaffen wollte, oder der doch die Verkleidung eines schon vorhandenen Portales mit Statuen nur vorschlug, weil er sah, daß mehr nicht zu erreichen war. Daß man den gewöhnlichen Eingang von der Stadtseite aus wählte, der bisher schmucklos geblieben war, ist nur natürlich.

[14]) Seine unglückliche Anbringung übereck erklärt sich aus der viel zu hohen Aufstellung der Figur. — Bemerkt sei, daß für die Elisabeth ein Baldachin nicht vorhanden ist.

[15]) Man vergl. wieder den Hersfelder Titulus zur Darstellung der zwölf Apostel

[16]) Pfisler „Werkamtsrechnungen“ S. 9 (in dessen »Dom zu Bamberg«).

Digitized by Google

Das Sinnvolle in der Auswahl der Figuren ist früher schon von mir betont. Zudem sind Adam und Eva an den Portalen, zumal dieser Gegend, bis zur Renaissancezeit hin beliebt gewesen.

Eine gewisse Ungleichmäfsigkeit in der Bildung der Fufsgestelle erklärt sich aus der deutschen Art des Meisters, aus seinem wunderlich regen Erfindungsdrange. Wie will man auch aus der Verschiedenheit der Fufsgestelle des Kaisers und der Kaiserin z. B., oder Adams und Evas den Schlufs ziehen, diese Figuren könnten nicht ursprünglich zusammengehört haben, da sie doch paarweise dem Sujet nach zusammengehören, Plinthe und Figur aber immer aus einem Blocke genommen sind? Die Mannigfaltigkeit der Sockelbildung hängt zudem zusammen mit dem verschiedenen Charakter der von dem Bamberger verarbeiteten Reimser „Vorbilder". Dies ist, glaube ich, auch bei dem h. Stephanus der Fall, der auf eine der in Diakonentracht gegebenen (!) Engelstatuetten am Thürpfosten des Reimser Hauptportals zurückzugehen scheint. Mit diesen hat er die eigenthümlich weitfaltig abstehende Dalmatika gemein, die in dieser Art den grofsen Diakonenstatuen dort nicht eigen ist. Die Engelstatuetten aber stehen, wie in Bamberg der Heilige, auf einem Wolkenkissen! Die Säulensockel sind an der rechten Seite des Portals anderer Art als an der Linken. Sie sind rechts dem Säulenschaft entsprechend gerundet, links dagegen polygonal. Dies kann allerdings nicht von Anfang an so gewesen sein. Aber ist nicht hier die Schwierigkeit genau die gleiche, einerlei ob ich die Ausschmückung in's XIII. oder in's XVI. Jahrh. setze? Mufs ich nicht in beiden Fällen doch eine spätere theilweise Herstellung annehmen, die, sei es die linke, sei es die rechte Seite betraf?

Die von Pfister gegebenen Auszüge aus den Werkamtsrechnungen setzen uns, glaube ich, in die Lage, wenigstens eine Vermuthung zu wagen, wann eine solche Restauration (von dreien der Sockel) stattgefunden hat. Zum Jahre 1662/63 ist hier nämlich verzeichnet: „15 fl. 5 Pfd. Hans Paul Jogen, Steinmetz zu Zeil, für Brechen und Bearbeiten von drei steinernen Säulen und Postamente vor der Domthüre."[16]). Da diese Angaben für den vorliegenden Fall genau passen, indem es sich hier ja um drei Säulen nebst Postamenten handelt, und die Bezeichnung vor der Domthüre jedenfalls am wahrscheinlichsten auf die Adamspforte geht,[17]) so dürfen wir diesen Vermerk vielleicht auch auf sie beziehen. Die Restauration wird die linke (südliche), nicht die rechte Seite betroffen haben, da die rechts gegebenen Sockel sich nicht nur weit besser dem Gewände eingliedern, sondern auch in ihrer kreisförmigen Gestalt an ähnliche Bildungen am südwestlichen Thurme wie am Papstgrabe erinnern. Bei einer Restauration des Portales im vorigen Jahrh. scheint der vorhandene Zustand mit Absicht gewahrt zu sein.

So ist es denn auch kein Zufall, wenn sich gerade an der Adamspforte die einzige Signatur des Bildhauers befindet. Die Adamspforte war eben das einzige Werk gröfseren Umfanges, dessen ganzer statuarischer Schmuck nebst Zubehör aus des Meisters Werkstatt hervorgegangen war; es war zugleich dasjenige, das am ehesten in's Auge fiel.

Wie des Meisters Planen ist auch sein Stil — gleichsam ein Kompromifs. Der Künstler kam als geschulter Bildhauer nach Frankreich; er fühlte sich fortgerissen und blieb doch alten Idealen treu. Sein Schülerverhältnifs zum Bamberger Altmeister erleichterte ihm wohl später das Eingehen auf dessen Pläne, das Sicheinpassen in den alten Rahmen. Ein Franze hätte sich kaum auf Flickwerk eingelassen, sondern ein Neuwerk aus einem Gusse ausbedungen. Es gab schon damals etwas wie Künstlerselbstgefühl. Man lese das hübsche Zeugnifs bei Pertz SS. X, 409: „Si non placet vobis id quod bene concepi", erklärt hier der vom Abt von S. Trond herbeigerufene „famosus lapicida" — malo ut alium opificem quam me acceptetis . . ." Sprach's und — ging.

Hannover. Wilhelm Vöge.

[17]) Sind die „Muscheln an der Kirchthüre" die zwei Jahre später der Zinngiefser reparirt, identisch mit den metallenen muschelartigen Knöpfen an den Archivolten der Gnadenpforte? Dafs die Bezeichnung „Kirchthür" einen Nebeneingang bezeichnen soll, scheint die Notiz S. 32, z. J. 1740/50 zu ergeben.

Digitized by Google

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

VIII. (Mit 3 Abbildungen.)

20. Sammetkasel mit gestickten Stäben der Pfarrkirche zu Bocholt.

(Katalog-Nr. 305.)

Kostbar ist der rothe Genueser Sammet mit der goldbroschirten und -frisirten Granatapfel-Musterung, noch kostbarer das gestickte Bortenwerk, welches ihn schmückt. Das letztere besteht in 12 *cm* breiten Seidenstreifen, denen der Stammbaum des Heilandes aufgestickt ist, vorn wie auf der hier abgebildeten Rückseite, die den auf der Bank sitzenden schlafenden Jesse darstellt, aus dessen Brust die Wurzel herauswächst mit den Figuren der Propheten und Könige, an deren Spitze die Gottesmutter mit dem Kinde. Die Wurzelranke ist durch cyprische Goldfäden gebildet, die paarweise nebeneinander gelegt und durch Ueberfangstich befestigt sind, in der Mitte wie an den Seiten grün eingefaßt und von dem blauen Grund vortrefflich sich abhebend. In das reich verschlungene und doch durchsichtige Rankenwerk sind die in kühnen Bewegungen und anmuthsvollen Stellungen aufsteigenden Figuren: zwei Könige auf dem Querbalken, vier Könige auf dem Längsbalken der Vorderseite, ungemein elegant hineinkomponirt, so daß an Schönheit der Zeichnung fast unübertroffen dasteht diese unter burgundischem Einfluß, aber wohl am Niederrhein gegen Ende XV. Jahrh. entstandene Stickerei, deren Technik ebenfalls den höchsten Grad erreicht hat. Die Untergründe, auch die Beinkleider, wie verschiedene Einzelheiten sind im Zierstich ausgeführt, die Mäntel im Lasurstich, bei farbiger Markirung der Futterumschläge, die Schmucksachen wie die Attribute in Gold oder Silber. Gewundene Goldkördelchen bilden vielfach die Einsäumung, neben der aber jede, applikativ aufgetragene, Figur von schwarzem Kontur umgeben ist. Die farbige Wirkung, besonders der durch rothe, blaue, grüne Ueberfangfäden verzierten Gründe ist wunderbar, und mit außerordentlicher Feinheit wie Grazie sind die Karnationspartien behandelt, namentlich die Köpfe, die durchweg den bleichen Grisaillton zeigen. — Die Rückseite der Kasel ist ziemlich gut erhalten, viel weniger, wie fast immer, die Vorderseite, an die aber hoffentlich nie ein Restaurationsversuch sich heranwagt.

Zwei holzgeschnitzte Gruppchen derselben Hand in verschiedenem Besitz.

(Nr. 2551 und 2195.)

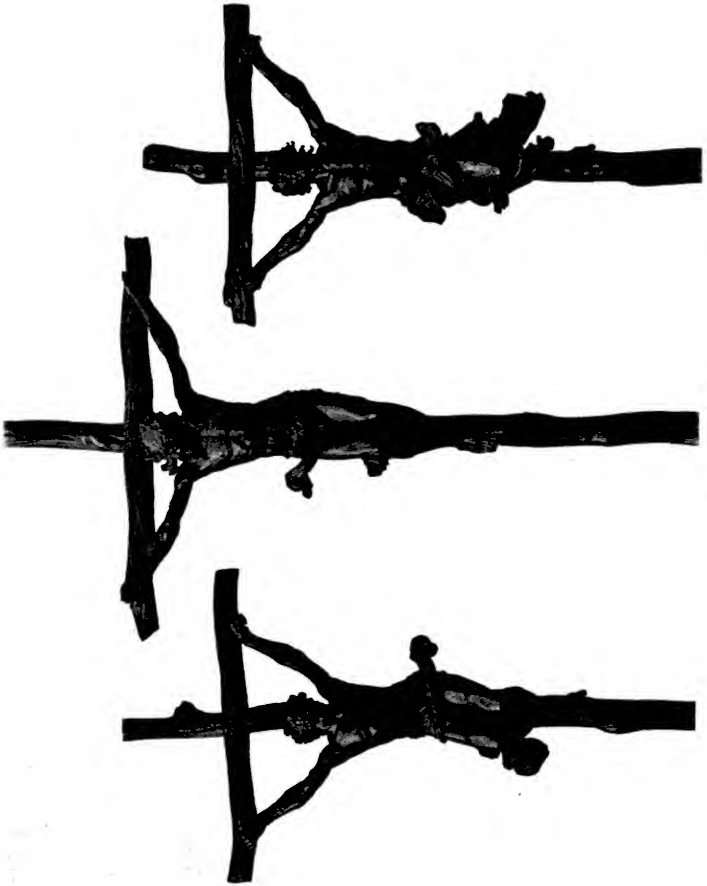
21. Die Kreuzigungsgruppe (Sammlung Clemens), deren drei Figürchen je 15 bis 17 *cm* hoch, ist aus Birnbaum geschnitzt mit Einschluß der künstlich geriffelten und geästelten Kreuze, und bereits in alter Zeit äußerst geschickt bronzirt. Der Heiland, von edlem Körperbau und feiner Bewegung, mit geradem, von zwei Haarsträhnen eingerahmtem schmerzvollem Haupt, mit ausgereckten Schultern, krampfhaft geschlossenen Händen, hat nur ein schmales in der Mitte geknotetes Lendentuch, dessen Zipfel in der Luft fliegt, bezw. zwischen den Beinen durchgezogen ist. — Der rechte Schächer, dessen von Schmerz und Hoffnung bewegter Kopf nach links aufschaut, hat krollige Haare und Schnurrbart, zerschlagene Arme und Beine, in geballten Ausläufern flottirendes Schamtuch. — Der linke Schächer, dessen trotzig erhobener wilder Kopf dem Heiland abgewendet ist, hat ein langes, schwulstig um die Beine gewickeltes Lendentuch, welches (an die Drapirung der Uebergangsperiode erinnernd) sehr bezeichnend ist für diesen Frührenaissancemeister, der ein vorzüglicher Modelleur und Techniker, vielleicht in Nürnberg kurz vor der Mitte des XVI. Jahrh. thätig war.

22. Die St. Sebastianusgruppe (Sammlung Thewalt), deren drei Figürchen, je 15 bis 18 *cm* hoch, auf dem ursprünglichen, 29,5 *cm* langen, 7,5 *cm* tiefen Sockel stehen, ist ebenfalls aus Birnbaum gebildet, ohne irgendwelche künstliche Färbung, so daß überall das Schnittmesser erkennbar ist. — St. Sebastianus mit sehr ausdrucksvollem, von üppigem, in Propfenzieherssträhnen gedrehtem Haar umgebenem Haupt und meisterhaft modellirtem Körper, trägt ein sehr langes Lendentuch, welches vorn zipfelartig herunterhangend, mit zwei wuchtig aufgewulsteten Streifen unten aufstößt, wiederum sehr charakteristisch für den Meister. — Der Henker zu seiner Rechten mit enganliegendem Koller, aufgebauschtem Rock und lan-

Digitized by Google

Sammetbrokatkasel mit gestickten Stäben der Pfarrkirche zu Bocholt.

Digitized by Google



Holzgeschnitztes Kreuzigungsgruppchen der Sammlung Clemens.

Digitized by Google

gen Schleppärmeln hat gerade den Pfeil abgeschossen, der im Halse steckt, während der

An der Identität des Verfertigers beider Grüppchen kann kaum ein Zweifel bestehen:

Holzverkleidetes St. Sebastianusgrüppchen der Sammlung Thewalt.

Andere in Rüstung mit Puffärmeln und über den Nacken herunterhängendem Hut die Rechte vorstreckt.

seine Vorzüge (höchste Ausbildung der Technik u. s. w.), wie seine Mängel (Marierirtheit u. s. w.) verrathen ihn. Schnütgen.

Digitized by Google

Bücherschau.

Der Dom von Parenzo, beschrieben von Wilhelm Anton Nenmann. Mit 53 photographischen Tafeln von Josef Wlha. Verlag von Wlha, (Gersthofenstraße 39 in) Wien 1902. (Preis 60 Mk.)

Von dem bedeutendsten Denkmal altchristlicher Kunst in Oesterreich hat der geschickte Photograph Wlha in Wien eine große Anzahl vorzüglicher Aufnahmen gemacht: Außenbilder, namentlich Innenansichten, zahlreiche Details (Kapitelle, Mosaiken etc.), sowie Ausstattungsgegenstände; und diesem ungemein interessanten Anschauungsmaterial hat Professor Neumann in Wien, der bekannte Herausgeber des Kekiquienschatzes von Brannschweig-Lüneburg (Bd. III, Sp. 293 dieser Zeitschrift) den Mund geöffnet durch eine eingehende Erklärung des ganzen Gebäudekomplexes, seiner Entstehung und Entwicklung, an der Hand der 53 Tafeln, die für diesen Orientirungszweck besser mit erläuternden Unterschriften versehen wären. Es handelt sich um den Dom, den Bischof Eufrasius zu Parenzo, auf den Trümmern einer Kirche, um die Mitte des VI. Jahrh. gebaut und auf's reichste ausgestattet hat, mit seinen Annexen: dem Thurm, Baptisterium, Atrium, dem Consignatorium (für die Firmlinge), dem Episcopium für den Bischof u. s. w. An dieser durch ihre Vollständigkeit und Eigenart sich auszeichnenden Anlage nahm Bischof Folcher im Anfange, Bischof Otto in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. mehrfache Umwandlungen vor, und auch die späteren Jahrhunderte haben damit nicht gerade gegeizt, bis es der Neuzeit vorbehalten blieb, Dank besonders den erlenchteten Bemühungen des Dekans Desperis, sorgfältige Ausgrabungen und Untersuchungen anzustellen, auf deren Grund Professor Neumann das merkwürdige Denkmal gründlich beschreibt, in seinem geschichtlichen Werdegang und in seiner kunsthistorischen, liturgischen, ästhetischen Bedeutung, so daß von ihm und seiner herrlichen alten Ausstattung jetzt endlich eine vollständig befriedigende Erklärung vorliegt. Freilich konnte, trotz der vielfach zu Hülfe gezogenen Analogien, nicht auf alle Fragen die Antwort erfolgen, da die lokale Forschung noch mehrfache Räthsel zu lösen hat; aber die kunsthistorische Wissenschaft hat vornehmlich in Betreff der altchristlichen Kirchen-Einrichtung einen neuen werthvollen Beitrag zu verzeichnen, dessen Genuß noch leichter wäre, wenn das reiche Illustrationsmaterial anschaulicher in den Text hätte aufgenommen werden können. Schnütgen.

Die Wandgemälde der St. Sylvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee. Im Auftrage des Großherz. Bad. Ministeriums der Justiz, des Kultus und Unterrichts, herausgegeben von Franz Xaver Kraus. Mit zwei Tafeln in Farbendruck, sechs schwarzen Tafeln und 10 Abbildungen in Text. München 1902, F. Bruckmann, A.-G. (Preis 32 Mk.)

Die Reichenauer Malereischule des X. und XI. Jahrh., deren Einführung in die Kunstgeschichte durch die Veröffentlichung der 1880 in der St. Georgskirche aufgedeckten Wandgemälde dem Verfasser zu großem Verdienst gereicht, hat seitdem (1884) bekanntlich neue gewichtige Zeugen erhalten durch die Entdeckungen in Burgfelden (veröffentlicht von Keppler 1893 und Weber 1896), wie in St. Peter und Paul auf der Keichenau (Niederzelle) (veröffentlicht durch Künstle und Bayerle 1901, in dieser Zeitschrift angezeigt, Bd. XIV, Sp. 350), endlich in Goldbach bei Ueberlingen (1899), der die vorliegende reich illustrirte Monographie als opus posthumum gewidmet ist. Diese Wandgemälde, die stellenweise verschiedene Uebermalungen erfahren hatten, haben hinsichtlich der Gesammtdarstellung des mit den Aposteln zu Gericht sitzenden Erlösers, wie hinsichtlich der ikonographischen, stilistischen, technischen Einzelheiten so viel Verwandtschaft mit denjenigen in St. Georg der Oberzelle, daß der Verfasser für beide dieselbe Ursprungszeit unter dem baulustigen Reichenauer Abte Witigowo (985–997), vielleicht gar dieselbe Hand annimmt, und sie für die ältesten Denkmale der monumentalen Malerei diesseits der Alpen erklärt. — Das Gesammtbild der Kunstthätigkeit auf der Reichenau setzt sich daher aus den erhaltenen Wandgemälden in Oberzell, Goldbach, Burgfelden und Niederzell, wie aus den bezüglichen Buchmalereien zusammen. Der Verfasser erklärt sie für den Centralpunkt der ottonischen Kunst, die sich aus der lateinischen Richtung der mittelitalienischen Kunst des VI. bis XI. Jahrh. entwickelt habe, so daß sie den Abschluß der altchristlich-römischen Kunst diesseits der Alpen bilde, mithin unabhängig von Byzanz und ohne Zusammenhang mit den ersten Ansätzen der national-germanischen Kunst. — Diese Grundanschauung, die sich bei Kraus allmählich festgesetzt und endlich zu diesem testamentartigen Resumé verdichtet hat, wird wohl nicht mehr unangefochten bleiben, aber voraussichtlich dennoch sich behaupten. R.

Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters. Ein Beitrag, zu dessen Kenntniß und Würdigung von Prof. F. Geiges. 1. Lieferung. Herder, Freiburg. 1902. (Preis 5 Mk.)

Das Freiburger Münster bewahrt in seinen alten Glasgemälden, welche die Entwicklung dieses Kunstzweiges von der ersten Hälfte des XIII. bis zum Schluß des XVI. Jahrh. in einer gewissen Vollständigkeit erkennen lassen, einen so bedeutsamen Schatz, daß dessen Veröffentlichung um so willkommener ist, als sie von einem Meister des Faches unternommen wird, der mit der Geschichte, wie mit der Technik vertraut ist, zu schreiben und erst recht zu zeichnen, auch zu illustriren versteht. Zu dem Werke, welches fünf Lieferungen (à 5 Mk.) mit ca. 400 Textabbildungen und acht farbigen Tafeln umfassen soll, ist daher volles Vertrauen berechtigt, und dieses wird bestätigt durch die I. Lieferung, welche durch zwei Farbendrucktafeln, zahlreiche Textbilder und geschickt angebrachte Initialen wie Vignetten vortrefflich illustrirt ist. — Einleitung und Vorwort erzählen die Geschicke dieser Glasmalereien, von denen manche, zerstört oder durch ungeschickte, weil vorzeitige Restauration verdorben, theils durch alte, neuerdings geschenkte Fenster, theils durch neue

Digitized by Google

Nachbildungen ersetzt sind. Diese Restaurationsfehler, die bei der fortgeschrittenen Technik der Gegenwart, (die alte Glasgemälde vorzüglich zu restauriren verstehe, deswegen nicht mehr zu magaziniren braucht,) Verbrechen sein würden, werden hier in lehrreicher Weise, nach abbildlich erörtert und im Anschlusse daran Aufnahmen gezeigt, die sich durch die Gegenüberstellung unverläßiger Wiedergaben des Verfassers als durchaus inkorrekt herausstellen, obgleich sie für hervorragende Werke (wie Martin und Cahier, Hefner-Alteneck etc.) von tüchtigen, aber nicht hinreichend objektiven Zeichnern nachgebildet waren. — Sodann beginnt die Darlegung des Entwicklungsganges der Glasmalerei (unter besonderer Hervorhebung des Buches von Oidtmann, Bd. X, Sp. 387 dieser Zeitschrift), deren Frühzeit, bis gegen 1400, im ersten Abschnitt eine vorzüglich illustrirte Allgemeine Vorbetrachtung gewidmet ist. Hier ist von der ersten künstlerischen Ausbildung des gläsernen Fensterverschlusses (Stein- und Stuckfenster etc.) die Rede, von den ältesten Nachweisen über die Anwendung der Glasmalerei (IX. Jahrh.,) von den ältesten erhaltenen Denkmalen (Augsburg, Frankreich etc.), von dem Einfluß der Glasmalerei auf die Entwicklung der Architektur (Gothik), von der deutschen Glasmalerei der Frühzeit (ihrer Eigenart auch gegenüber der französischen), für welche auf die (in dieser Zeitschrift, Bd. XVI, Sp. 257 ff. veröffentlichten) Fenster des Kölner Domes besonders hingewiesen sei. — Die Vollendung des Werkes soll in zwei bis drei Jahren erfolgen, so daß die II. Lieferung für die allernächste Zeit zu erwarten ist. D.

Christus- und Apostelbilder. Einfluß der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen, von J. E. Weis-Liebersdorf. Mit 54 Abbildg. Herder, Freiburg 1902. (Preis 4 Mk.)

Die Frage nach der Gestalt Christi beschäftigt schon lange die Exegese wie die Kunstgeschichte, und noch immer ist das Räthsel nicht gelöst, weswegen die Kirchenväter der drei ersten Jahrhunderte dem Heiland die Wohlgestalt absprachen, die Künstler derselben Zeit ihn als einen schönen bartlosen Jüngling darstellten. Die Quelle dieses Zwiespaltes sucht der Verfasser, nachdem er darüber die bisherige Literatur befragt und die einzelnen Hypothesen, namentlich die neuesten von Müller und Strzygowski, geprüft hat, in den apokryphen Apostelgeschichten, aus denen das Schönheitsideal den Weg gefunden habe zu der volksthümlichen Anschauung und damit zur ältesten Kunstübung. Mit dieser bezeichne der bärtige Typus einen Bruch, der nicht auf dem Wege allmählicher Stilwandlung erfolgt sein könne, sondern nur auf dem fremden Einflusses, für den der Orient die Anhaltspunkte liefere. Für diese beiden Thesen, die den I. Theil (bis Seite 62) füllen, bringt der Verfasser eine Fülle von Material, auch abbildlichem, so daß er die wichtige Frage sehr stark in den Vordergrund gezogen hat, aus dem sie wohl so bald nicht wieder verschwinden wird. — Stellung zu derselben hat bereits Strzygowski genommen in der Beilage zur »Allgemeinen Zeitung« Nr. 14 vom 19. Januar 1903 unter dem Titel: „Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung", wie in dem kurzen Referat über das vorliegende Buch (»Theologische Revue« Nr. 2, Sp. 49/50) durch die Scheidung in den jugendlichen Typus mit langen Locken (Sarkophagplastik), den er für Kleinasien, und den bartlosen Kopf mit kurzem krausem Haar (Katakombenmalerei), den er für Alexandria und Syrien in Anspruch nimmt. — Der bärtige Mann mit gescheiteltem Haar wird auch hier in den Orient verwiesen, und zwar als jüdischer Typus nach Jerusalem, von wo er nach Antiochia gelangte, später nach Byzanz. — Die weitere Frage nach den Apostel typen, namentlich Petri und Pauli, wird im II. Theil aufgerollt und der typischen Zusammenstellung der beiden Apostelfürsten mit das I., der Untersuchung über die Herkunft der Porträtzüge das II. Kapitel gewidmet, in welchem die bisherigen Hypothesen kritisirt, die hervorragendsten Denkmäler zusammengestellt werden zur Lösung der Typenfrage (im III. Kapitel), für welche wiederum die Apokryphen namentlich in die Wagschale fallen, die sich hier mehr nach Rom neigt, bei Strzygowski mehr nach Syrien. — Verschlungen sind die Pfade, auf denen die Untersuchung geführt werden mußte, deswegen auch die Resultate noch nicht über jeden Zweifel erhaben. Für die mit unsäglichem Fleiß und Scharfsinn vorgenommene Prüfung, die vielleicht noch mehr die orientalischen Denkmäler hervorheben muß, verdient der Verfasser den wärmsten Dank.

Schnütgen.

Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria. Nach Funden aus Aegypten und den Elfenbeinreliefs der Domkanzel zu Aachen vorgeführt von Josef Strzygowski. Mit drei Tafeln und 69 Abbildungen im Texte. Mechitaristen-Buchdruckerei in Wien 1902.

Im Anschlusse an das hier unmittelbar vorher besprochene Buch von Weis-Liebersdorf sei auf diese 100 Seiten umfassende interessante Studie (Bulletin de la Société d'Archéologie d'Alexandrie, Nr. 5) hingewiesen, die eine bis jetzt nicht beachtete, sehr wichtige alexandrinische Denkmälergruppe der Uebergangszeit von der antiken zur christlichen Welt behandelt. Sie besteht in Beinschnitzereien, wie sie jetzt noch in alexandrinischen Schutthügeln zahlreich gefunden werden, zumeist Nachbildungen römischer Motive, vereinzelt christliche Darstellungen, die den Beweis für die Fortdauer hellenistischer Ueberlieferung bis ins V. Jahrh. liefern; 2. in den Elfenbeinschnitzereien der Aachener Domkanzel und ihrer Verwandten, die ebenfalls als ägyptischen Ursprungs nachgewiesen und einseln erklärt werden. — Aus Allem ergibt sich, daß ursprünglich in Aegypten nur die Kunstart der Pharaonen herrschte, seit Alexander dem Gr. die griechische Kunst sich einnistete, in der römischen Zeit die syrisch-orientalische, in welche das Christenthum einen neuen Keim, das Koptische, legte. Diesen einzelnen Richtungen spürt der Verfasser an der Hand der Denkmäler nach, reich an Beweisen und noch mehr an Kombinationen, ungemein anregend, im Sinne seines neuesten Systems: Orient oder Rom! von dessen Weiterentwicklung Vieles abhängt.

Schnütgen.

Digitized by Google

Geschichte der Kölner Malerschule von Carl Aldenhoven. Nöhring, Lübeck 1902. (Preis 12 Mk.)

Unter den Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde bietet Nr. XIII.1: die „Geschichte der Kölner Malerschule, 131 Lichtdrucktafeln mit erklärendem Text, herausgegeben von Ludwig Scheibler und Carl Aldenboven", und zu den schon länger vorliegenden trefflichen Lichtdrucken Noehring's ist vor Kurzem in demselben Verlag der Kommentar erschienen. Dieser gibt in 12 Kapiteln einen Ueberblick über die Entwicklung der Kölner Malerschule von der Gotbik bis in das XVI. Jahrh. — In knapper, aber alle wesentlichen Momente markirender Zusammenstellung informirt die Einleitung über die um Köln als ihren Mittelpunkt sich gruppirenden Vorläufer auf dem Gebiete der Miniatur-Wand-Glasmalerei bis zum Schluß der romanischen Periode. Hieran knüpft die Gothik, zunächst die Frühgothik, welche auch die Malerei aus Frankreich übernommen, aber zu selbstständigen Gestaltungen geführt hat, die in erschöpfender Vollständigkeit aufgezählt werden. — Mit dem Claren-Altar beginnt das folgende Kapitel, welches den Meister Wilhelm, dem der Verfasser jenen nach wie vor zuschreibt, behandelt; seiner Schule, die mit den Westfalen koukurrirt, wie seinen Nachfolgern sind die folgenden Kapitel gewidmet. Stephan Lochner bezeichnet den Höhepunkt und mit ihm werden der Meister der Georgslegende und der Verherrlichung Mariä, als die ersten anonymen Meister, in lose Verbindung gebracht, die Ueberleiter zu den von den Niederlanden beeinflußten Meistern des Marienlebens, der Sippe, (des Bartholomäus,) von St. Severin, der von demjenigen der Ursulalegende geschieden wird, bis endlich Bartold Bruin die Reihe schließt — Mit großer Vollständigkeit, weil mit souveräner Beherrschung des Materials, werden hier zum ersten Male sämmtliche einschlägige, irgendwie beachtenswerthe Malereien aufgeführt und anschaulich beschrieben, so daß auf's sorgfältigste der Boden bereitet ist für die Ernte, also für die Schlußfolgerungen, die gezogen werden, nachdem sie dem Wesentlichen nach bereits angedeutet waren. — Für die Genesis der altkölnischen Malerschule, die eigentlich nur ein Jahrhundert umfaßte, stellt der Verfasser, ohne sich gerade in ihre Mystik zu vertiefen, geistvoll und packend die springenden Punkte zusammen, unter Verzicht auf Wynrich von Wesel als den Mitarbeiter am Clarer-Altar. Die ersten Jahrzehnte des XV. Jahrh. erscheinen nicht sehr produktiv, nicht einmal die Glanzzeit des Meisters Stephan, der hier zum ersten Mal, wenigstens koloristisch, mit Conrad Witz in heimathlichen Zusammenhang gebracht wird, so daß für das jüngste Gericht des Kölner Museums nicht die letzten, sondern die früheren Lebensjahre des Meisters in Betracht kommen, dessen gewaltige Persönlichkeit über den neuen Geist der Zeit hinaus die mächtigen realistischen Einflüsse der niederländischen Nachbarn zurückhielt. Wie diese dann schnell Eingang fanden und der Kölner Talente, die aber zum Theil eingewandert waren, sich bemächtigten, zeigt der Verfasser in scharfer Analyse, bei den anonymen Meistern ihre Schulreminiscenzen festzustellend, wie die Eindrücke, die sie in Gent, Brügge, Löwen gewonnen hatten, persönlich, oder auch aus den dortigen Schöpfungen, wie von den Malern, die sich zuerst an ihnen inspirirt hatten, namentlich vom Meister des Marienlebens. Der manierirte, aber äußerst feine Bartholomäusmeister, wird verständlicher auf dem Hintergrund seiner schwäbischen Heimath, der Severinsmeister durch seine Auflösung in verschiedene Persönlichkeiten von mehr oder weniger ausgesprochener Realistik. Den Reigen beschließt Bartold Bruin aus Wesel, glänzend in den Kompositionen wie im Porträt. Mit seinem Anhang (Anton von Worms etc.) und seinem Sohne verschwindet, nicht einer neuen Religiosität erliegend, sondern der Konkurrenz aus dem Westen und Süden, die Kölner Malerschule, der der Verfasser ein so glänzendes Denkmal gesetzt hat. Schnütgen.

Hauptmerkmale der Baustile. Herausgegeben von J. Schneider, Seminarlehrer, und O. Metzc, Architekt. Kleine Ausgabe 10 Tafeln mit gegenüberstehendem Text. Ferdinand Hirt & Sohn, Leipzig. (Preis 1,60 Mk.)

Im Geschichtsunterricht der höheren Schulen soll auch die Kunst ihre Stelle finden, und als Vorstufe für deren Kenntniß führt sich dieser Atlas ein, der die wichtigsten Stilarten von den Aegyptern bis zur Gegenwart in einer bezüglichen Auswahl von Baudenkmälern vorführt. Je eine Querfoliotafel ist der einzelnen Stilart gewidmet, und die verschiedenen Denkmäler, die mit Geschick ausgewählt sind, finden auf der anstoßenden Seite knappe, aber klare Beschreibung, so daß für das neue Werk Zweckmäßigkeit und Brauchbarkeit in Anspruch genommen werden darf. — Neben dieser kleinen Ausgabe für den Handgebrauch enthält die große Ausgabe dieselben Darstellungen, aber in viel bedeutenderen Dimensionen, so daß die starken Lichtdruckkartons in der Größe von 90 : 70 *cm* als Wandtafeln benutzt werden können. D.

Alte Meister. Verlag von E. A. Seemann. Seit dem letzten Referat in Bd. XIV, Sp. 314 sind die Lieferungen 6 bis 10 erschienen, so daß auch der II. Jahrgang (25 Mk.) abgeschlossen ist. Derselbe übertrifft seinen Vorgänger noch an Mannigfaltigkeit, indem nicht nur die altflandrischen Meister (v. d. Weyden, Memling), die altdeutschen (Dürer, Holbein), die älteren Italiener (von Fra Angelico bis Tintoretto), die Niederländer (in großer Anzahl), die Spanier, sondern auch die neueren Franzosen (Chardin, Corot etc.) vertreten sind, die Landschafter, wie die Genremaler, die großen Historienmaler und erst recht die großen Porträtisten. In dieser Galerie umherzuwandeln, vielmehr sitzend in aller Behaglichkeit die einzelnen Meister zu prüfen, ist ein Genuß, wie er bis dahin in dieser Leichtigkeit und Vollkommenheit nicht vergönnt war. Freilich sind nicht alle Abbildungen gleich gut gelungen, und nicht selten entsteht die Frage, warum bei scheinbar ähnlichen Farbenstimmungen die Wiedergabe von verschiedenem Werthe ist, warum z. B. Memlings Madonna mit Donator besser ausgefallen ist, als Fra Angelico's Frauen am

Digitized by Google

Grabe, der Apfelschimmel von Jordaens besser als Holbein's St. Barbara, warum Potter's Viehweide besser als Raphael, warum die Lasurtöne in dem einen Falle zutreffender wiedergegeben sind, als im anderen. Es handelt sich aber eigentlich nur um kleine Unterschiede, und um auch diese mit Sicherheit feststellen zu können, wäre die direkte Vergleichung mit den Originalen erforderlich. Der Fortschritt ist unverkennbar, und es wird jetzt vornehmlich darauf ankommen, die richtigen Gemälde auszusuchen, nicht nur die beliebtesten, sondern auch die ihre Zeit und Art am besten charakterisirenden. Und da möchte die Bitte sich anschliessen, die altdeutschen Meister nicht zu vernachlässigen und die süddeutschen wie die norddeutschen, auch die altkölnischen zu Worte kommen zu lassen. Schnütgen.

Türmers Bilderschatz. Kunstblätter des Türmers, Monatsschrift für Gemüth und Geist. 15 Photogravüren mit erläuterndem Text von Dr. Wolfgang von Oettingen, in Kalliko-Mappe 9 Mk. Verlag von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart.

Die Kunstblätter dieser Quartmappe sind von Bruckmann besorgte, daher ganz vorzügliche Reproduktionen nach berühmten Gemälden der letzten vier Jahrhunderte von Raphael bis Moritz von Schwind; und neben Dürer und Rembrandt sind van Dyck und Jordaens, neben Correggio und Tintoretto, Jean Steen und Brueghel vertreten, nebst mehreren anderen hervorragenden und eigenartigen Meistern. Jedes Blatt liegt geschützt in einem Bogen, der in gothisirender Stilisirung nach Art der älteren Drucke wirkungsvoll und korrekt eingefasst ist; und die beiden Innenseiten sind der Beschreibung des Bildes gewidmet, welches nicht nur hinsichtlich seiner Darstellung, Bedeutung, Farbenstimmung, sachverständig erklärt, sondern auch mit Bezug auf seinen Urheber, dessen anderweitige Schöpfungen, Stellung u. s. w. in der Kunstgeschichte recht anregend behandelt wird. Der handliche Mappe darf daher gute Auswahl, vortreffliche Wiedergabe und lehrreicher Text nachgerühmt werden.

H.

Jahrbuch der bildenden Kunst 1902 (früher Almanach für bildende Kunst und Kunstgewerbe). Unter Mitwirkung von Dr. Woldemar von Seidlitz-Dresden, herausgegeben von Max Martersteig. Verlag der deutschen Jahrbuch-Gesellschaft m. b. H., Berlin SW. 48. (Preis 8 Mk.)

An diesem wie durch seine Erscheinung (Druck, Illustration, Einband), so durch seine Beschreibungen durchaus vornehmen Jahrbuch sind 30 bekannte bezw. berühmte Schriftsteller betheiligt, die befliissen sind, von der Höhe der modernen Anschauung die neuesten Kunsterzeugnisse zu beurtheilen, sachverständig, daher kritisch, ohne Voreingenommenheit, daher wohlwollend, die Werke der Alten wie der Neuen, die in ihrer persönlichen Eigenart persönlich erkannt und bewerthet sein sollen; zum Theil an der Hand von vorzüglichen Abbildungen, welche zugleich die reproduzirenden Künste auf ihrer gegenwärtigen Höhe zeigen. — Im I. Theil wird über die Kunstausstellungen des Jahres 1901, über jede von einer anderen Feder, berichtet, dann über einzelne Künstler (Ignacio Zuloaga und drei Siebzigjährige), über die Denkmäler des Jahres, die Ausstellung der Darmstädter Kolonie, die Kunst im Handwerk, die graphischen Künste, die reproduzirenden Künste, über die Todten des Jahres u. s. w. Den II. Theil, hinsichtlich des Umfanges nahezu ebenbürtig, füllen werthvolle, weil praktisch sehr verwendbare Verzeichnisse mit Angabe der Einrichtungen, Personalien, biographischen Daten etc. über Museen, Kunst- u. Kunstgewerbeschulen, Künstler, Ausstellungen, Kunstzeitschriften, Kunstverlage, Kunstwerkstätten u. s w. in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz. — Dieses Jahrbuch, von welchem der Buchhandel soeben die neue Ausgabe für 1903 anzeigt, ist daher auf dem Gebiete der modernen Kunstleistungen ein ernster Wegweiser und für alle in das gegenwärtige Kunstschaffen einschlägige Fragen ein brauchbares Nachschlagebuch. R.

Auch ein Todtentanz. Erfunden und gezeichnet von Alfred Rethel. Mit erklärendem Text von Robert Reinick. Ausgeführt im akademischen Atelier für Holzschneidekunst zu Dresden unter Leitung von Professor H. Bückner. XIII. Auflage. Mit einem Vorwort. B. Elischer Nachfolger, Leipzig. (Preis geh. 3,50 Mk.)

Diese sechs Blätter Querfolio hat Rethel bekanntlich gezeichnet in der lebendigen Erinnerung an die 1848 in Dresden von ihm beobachtete Revolution, deren lügenhafte Schlagwörter er dadurch persiflirte, dafs er in einer Art von Todtentanzdarstellung sie dem Sensenmann beilegt. Wie dieser damit unter der Maske des Beglückers, das Volk bethört und massakrirt, ist in ergreifender Weise geschildert durch ungemein flott gezeichnete und drastisch charakterisirte Gruppen (List, Lüge, Eitelkeit, Tollheit, Blutgier), welche die gewaltige Phantasie und Gestaltungskraft des schon 1852 dem Wahnsinn, 1859 dem Tode verfallenen Künstlers zeigen, dem hier im Vorworte ein Ehrendenkmal gesetzt ist von dem Freunde des Malers, Robert Reinick, dem Urheber der markigen, jedem Blatt beigegebenen Verse. B.

Kühlen's Neuestes Kommunion-Andenken mit der Kmefigur des das Brod segnenden Heilandes besticht namentlich durch die Farbenpracht und die feine, etwas mystische Stimmung. Den Hintergrund bildet ein purpurrother Vorhang, über dem der Himmel in nächtlicher Färbung, von Weinlaub eingefasst in der Rundung, deren Zwickel zwei Weihrauchfsfs schwingende Engel zieren, das Lamm Gottes flankirend, welches besser in stehender Gestalt mit dem Kelch abgebildet wäre. Ihm entspricht unten der Pelikan inmitten von Weintrauben, an welche, die seitliche Umrahmung bildend, Aehren sich anschliefsen. Die Darstellung ist mithin leichtverständlich, und da die Zeichnung (des nicht genannten Malers) im Ganzen gut, der Ausdruck edel, die Auffassung etwas modern geartet, die Technik glanzvoll ist, so wird es dem neuen Bild (Nr. 58, Preis 30 Pf.) an Zuspruch nicht fehlen. H.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Neuer Beichtstuhl romanischen Stils in St. Maria im Kapitol zu Köln. (Mit Abbildung.) Von SCHNÜTGEN. 353

Die Bamberger Domstatuen, ihre Aufstellung und Deutung. Von WILHELM VÖGE 357

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. VIII. (Mit 3 Abbildungen.) 20. Sammetkasel mit gestickten Staben der Pfarrkirche zu Bocholt. — Zwei holzgeschnitzte Gruppchen derselben Hand in verschiedenem Besitz: 21. Kreuzigungsgruppe (Samml. Clemens), 22. St. Sebastianusgruppe (Samml. Thewalt). Von SCHNÜTGEN 369

II. BÜCHERSCHAU: Neumann, Der Dom von Parenzo. Von SCHNÜTGEN 377

Kraus, Die Wandgemälde der St. Sylvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee. Von R. 377

Geiges, Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters. I. Lieferung. Von D. 378

Weis-Liebersdorf, Christus- und Apostelbilder. Von SCHNÜTGEN 379

Strzygowski, Hellenische und koptische Kunst in Alexandria. Von SCHNÜTGEN 380

Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule. Von SCHNÜTGEN 381

Schneider u. Metze, Hauptmerkmale der Baustile. Von D. 382

Seemann, Alte Meister. II. Jahrgang. Von SCHNÜTGEN 382

v. Oettingen, Türmers Bilderschatz. Von H. 383

Martersteig, Jahrbuch der bildenden Kunst 1902. Von R. 383

Reinick, Auch ein Todtentanz, von Rethel. Von B. . . 384

Kühlen's Neuestes Kommunion-Andenken. Von H. . . . 384

Ausgegeben am 1. März 1903.

Digitized by Google

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT für CHRISTLICHE KUNST

HERAVSGEGEBEN VON ALEX SCHNVTGEN IN COELN
JAHRGANG XVI
DRVCK VERLAG VON L SCHWANN IN DVSSELDORF

Digitized by Google

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1903. XVI. JAHRGANG. 1903.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1903.

Digitized by Google

Inhalts-Verzeichnis

zum XVI. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

I. Abhandlungen.

Spalte

Die Marienkirche in Volkmarsen nebst Beiträgen zur Geschichte der Stadt und benachbarter Orte. Von Lambert v. Fisenne 1

Neue Gedenktafel des Kanonikus Georg von Eyschen im Kölner Dom. Von Schnütgen 21

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. IX. 23. Reliquienbuch der katholischen Kirchengemeinde zu Wetzlar. 24. Deckel eines Reliquienbuches in demselben Besitz. Von Schnütgen 25

X. 25. Kupfergetriebene Reliquienfigur der Abteikirche zu Werden. Von Schnütgen 47

XI. 26. Elfenbeingruppe als Reliquienbehälter in architektonischer Silberfassung, Domschatz zu Münster. Von Schnütgen 91

XII. 27. Tragaltar im Domschatz zu Münster. Von Schnütgen . . . 125

XIII. 28. Spätgotische silbergetriebene Madonnenstatuette des Diözesanmuseums zu Augsburg. Von Schnütgen 159

XIV. 29. Hölzerner Krummstab der Frührenaissance, Sammlung Clemens. Von Schnütgen 187

XV. 30. Figurierte Teppichwirkerei des XV. Jahrh., Sammlung Clemens. 31. Gestickte Agraffe auf der Vorderseite der Braunfelser Kasel des Fürsten Solms. Von Schnütgen 207

XVI. 32. Chormantelstickerei mit dem Totentanz im Dom zu Osnabrück. Von Schnütgen 237

XVII. 33. Spätgotisches, silbervergoldetes Ciborium der Stiftskirche zu Fritzlar. Von Schnütgen 281

Spalte

XVIII. 34. Zwei hochgotische bronzegegossene Reliefstatuetten im Sigmaringer Museum des Fürsten von Hohenzollern. Von Schnütgen 305

XIX. 35. Kasel von Sammetbrokat mit gesticktem Kreuz in St. Patrokli zu Soest. 36. Hochgotisches kupfervergoldetes Fahnenkreuz der Stiftskirche zu Xanten. Von Schnütgen . . 341

XX. 37. Gesticktes Reliquientuch der Pfarrkirche zu Blankenheim. Von Schnütgen 381

Neues silbervergoldetes Altarpültchen. Von Schnütgen 33

Die Wiederherstellung des grofsen Radleuchters im Dome zu Hildesheim. Von Richard Herzig 37

Zwei Tragaltärchen im Münster zu Freiburg. Von Joseph Braun . . . 41

Holzkirchen in Deutschland. Von Steph. Beissel 49

Die St. Markuskapelle zu Altenberg. Von Lic. Grüters und Baurat Heimann 65

Straufs und Kranich als Attribute der Gerechtigkeit. Von E. v. Moeller . 75

Der Reliquienschrein der Heiligen Gervasius und Protasius zu Breisach. Von Leonard Korth 87

Das Rationale. Von Jos. Braun . . 97

Die Kirche von Valeria zu Sitten und ihr Lettner. Von Wilh. Effmann . 129

Werke des mittelalterlichen Bronze-Gusses im Erfurter Dom. Von Otto Buchner † 143

Die metallenen Grabplatten des Erfurter Domes. Von Otto Buchner † . 165

Digitized by Google

Spalte

Frühgotisches rheinisches Reliquienaltärchen mit bemalten Flügeln. Von Schnütgen 193
Ein gotisches Büstenreliquiar im bayer. Nationalmuseum. Von W. M. Schmid 195
Alte orientalische Teppiche im Dom zu Frauenburg. Von Joseph Kolberg 199
Hochgotisches rheinisch. Schaualtärchen: Holzschnitzerei mit Flügelgemälden. Von Schnütgen 225
Farbenschmuck am Äufseren des Domes zu Chur. Von Wilh. Effmann . . 227
Liturgische Saugröhrchen im alten Lederfutteral. Von Otto Buchner †. . 235
Silbervergoldetes romanisches Leuchterchen im Privatbesitz zu Köln. Von Schnütgen 241

Spalte

Der Lettner von St. Maria im Kapitol zu Köln. Von W. Ewald 257
Das Rationale von Toul. Von Beda Kleinschmidt 273
Das neue Teppichwerk der St. Marienkirche zu Aachen. Von Jos. Braun 289
Der mittelalterliche Tragaltar. Von Beda Kleinschmidt 299, 323
Neuer Hochaltar romanischen Stils für die alte Kirche zu Gerresheim. Von Schnütgen 321
Die Kalkarer Bildhauer auf dem Wege von der Gotik zur Renaissance. Von Steph. Beissel 353
Zur Tiersymbolik, namentlich auf Grabmälern. Von Otto Buchner †. . 369

II. Nachrichten.

Spalte

Clemens Freiherr von Heereman †. Von Schnütgen 58
Kunstfahrt der Utrechter St. Bernulphus-Gilde im Jahre 1900 nach Löwen, Villers, Brüssel. Von Alfred Tepe 213, 243, 307
Die Ausstellung für christliche Kunst zu Köln. Von Schnütgen 223

Spalte

Domdekan Dr. Georg Jakob †. Von Schnütgen 224
Das Breslauer Diözesanmuseum. Von Schnütgen 310
Friedrich Lippmann †. Von Paul Kaufmann 311

III. Bücherschau.

Spalte 29, 61, 93, 127, 189, 213, 251, 283, 313, 347, 383.

IV. Abbildungen.

Spalte

Die Marienkirche in Volkmarsen. (11 Abbildungen) . . . . . 7—10
Neue Gedenktafel des Kanonikus Georg von Eyschen im Kölner Dom . . 23—24
Reliquienbuch der katholischen Kirchengemeinde zu Wetzlar . . . . . 25—26
Deckel eines Reliquienbuches in demselben Besitz . . . . . 27—28
Neues silbervergoldetes Altarpültchen 35—36
Die Wiederherstellung des grofsen Radleuchters im Dome zu Hildesheim. (2 Abbildungen) . . . . . 37—40
Zwei Tragaltärchen im Münster zu Freiburg. (4 Abbildungen) . . . . . 43—46
Kupfergetriebene Reliquienfigur der Abteikirche zu Werden . . . . . 47—48

Spalte

Die St. Markuskapelle in Altenberg. (6 Abbildungen) . . . . . 67—72
Elfenbeingruppe als Reliquienbehälter in architektonischer Silberfassung . . 91—92
Das Rationale. (9 Abbildungen) . 103—118
Tragaltar im Domschatz zu Münster 125—126
Die Kirche von Valeria zu Sitten und ihr Lettner. (10 Abbildungen) . 129—138
Werke des mittelalterlichen Bronzegusses im Erfurter Dom. (3 Abbildungen) 145—146, 151—152, 155—156
Spätgotische silbergetriebene Madonnenstatuette des Diözesanmuseums zu Augsburg . . . . . 159—160

Digitized by Google

Spalte

Die metallenen Grabplatten des Erfurter Domes. (7 Abbild.) 163—164, 167—168, 171—174, 177—178, 181—182

Hölzerner Krummstab d. Frührenaissance 187—188

Frühgotisches rheinisches Reliquienaltärchen mit bemalten Flügeln (Tafel I).

Ein gotisches Büstenreliquiar im bayer. Nationalmuseum. (2 Abbildungen) 195—198

Figurierte Teppichwirkerei des XV. Jh. 209—210

Gestickte Agraffe auf der Vorderseite der Braunfelser Kasel des Fürsten Solms 211—212

Hochgotisches rhein. Schaualtärchen im bayerischen Nationalmuseum (Tafel II).

Farbenschmuck am Äußeren des Domes zu Chur. (2 Abbildungen) . . 229—232

Liturgische Saugröhrchen im alten Lederfutteral . . . . . 235—236

Chormantelstickerei mit dem Totentanz im Dom zu Osnabrück. (3 Abb. 237—240

Silbervergoldetes romanisches Leuchterchen im Privatbesitz zu Köln . 241—242

Spalte

Der Lettner von St. Maria im Kapitol zu Köln. (6 Abbildungen) . . . 261—272

Das Rationale von Toul . . . . 275—276

Spätgotisches, silbervergoldetes Ciborium der Stiftskirche zu Fritzlar . . 281—282

Das neue Teppichwerk der St. Marienkirche zu Aachen. (2 Abbild., Tafel III.)

Zwei hochgot. bronzegegossene Reliefstatuetten im Sigmaringer Museum des Fürsten von Hohenzollern . . 305—306

Neuer Hochaltar romanischen Stils für die alte Kirche zu Gerresheim (Doppeltafel IV u. V).

Kasel von Sammetbrokat mit gesticktem Kreuz in St. Patrokli zu Soest . 341—342

Hochgotisches kupfervergoldetes Fahnenkreuz der Stiftskirche zu Xanten 345—346

Die Kalkarer Bildhauer auf dem Wege von der Gotik zur Renaissance. (8 Abbildungen) . . . . 355—362, 365—366

Gesticktes Reliquientuch der Pfarrkirche zu Blankenheim . . . . . 381—382

Alphabetisches Register.

* zeigt an, daß der Text illustriert ist. — A. = Anmerkung. Jh. = Jahrhundert. Sig. = Sammlung. Verweisungen in eckigen Klammern beziehen sich auf die früheren Bände der Zeitschrift.

Aachen, Sig. Vasters. Reliquiarium 329, A 53.
Marienkirche. Neues Teppichwerk 289*.
Adler als Symbol 378.
Altäre. Der mittelalterliche Tragaltar 299, 323.
Tragaltäre, Freiburg, Münster 41*; Münster i. W., Dom 125*.
Frühgot. rhein. Reliquienaltärchen, München, Nationalmuseum 193*.
Hochgot. rhein. Schaualtärchen, München, Nationalmuseum 225*.
Neuer roman. Hochaltar, Gerresheim 321*.
Altarpültchen, neues silbervergoldetes 33*.
Altenberg (Kr. Mülheim, Rhein), S. Markuskapelle 65*.
Ampel, romanische, Erfurt, Dom 143*.
Augsburg, Diözesanmuseum. Spätgotische silbergetriebene Madonnenstatuette 152*.
Tragaltärchen 324.
Aussendekoration, farbige 227*.

Bamberg, Dom. Grabplatten 175, 184.
Domschatz. Rationale 109*, 115, 116, 119.
Bardenheuer, Anton, Maler 73.
Baukunst. Kirche von Valeria zu Sitten 129*.
Holzkirchen in Deutschland 49.
Altenberg, S. Markuskapelle 65*.
Marienkirche in Volkmarsen 1*.
Kunstfahrt der Utrechter St. Bernulphus-Gilde 213, 243, 307.
Befestigte Kirchen 135* u. A 6.
Berlyn, Peter, Goldschmied 90.
St. Bernulphus-Gilde, Utrecht. Kunstfahrt 1900. 213, 243, 307.
Bildhauerkunst. Elfenbeingruppe XV. Jahrh. zu Münster i. W. als Reliquienbehälter 91*.
Hochgotisches rhein. Schaualtärchen, München, Nationalmuseum 225*.
Die Kalkarer Bildhauer auf dem Wege von der Gotik zur Renaissance 353*.
Krummstab aus Nußbaumholz, Sig. Clemens 187*.
Lettner in Köln, S. Maria im Kapitol 257*.
Neuer roman Hochaltar, Gerresheim 321*.
Birgel, Heinr., Goldschmied 21*.
Bischofstab s. a. Krummstab 187*.
Blankenheim (Kr. Schleiden), gesticktes Reliquientuch in der Pfarrkirche 381*.
Braunfels (Kr. Wetzlar), Agraffe von der Kasel des Fürsten Solms 208*.
Breidenbach, W., Architekt 73.
Breisach, Reliquienschrein der Heiligen Gervasius und Protasius 87.
Breslau, Diözesanmuseum 310.
Bronzegufs. Werke, mittelalterl. Erfurt, Dom 143*.

Digitized by Google

Hochgot. Reliefstatuetten, Sigmaringen, Fürstl. Museum 305*.
Brüssel. Kunstfahrt der St. Bernulphus-Gilde 307.
Brustkreuz, bischöfliches 105, A. 25.
Chur, Dom. Farbenschmuck am Äusseren 227*.
Ciborium, spätgotisches, zu Fritzlar 281*.
Derichs, Jak. Bildschnitzer 354.
Dinslaken (Kr. Ruhrort), kathol. Kirche. Engel von Douvermann u. Altaraufsatz 354.
Diptychon-Portatile 325 und A. 44.
Douvermann, Heinrich, Bildhauer 353*.
Johann, Bildhauer 362 ff.
Drache als Symbol 374.
Düsseldorf, kunsthistorische Ausstellung 1902. 25*, 17*, 91*, 125*, 159*, 187*, 207*, 237*, 281*, 305*, 341*, 381*.
Eichstätt. Rationale 114, 118.
Elfenbeingruppe, XV. Jh., als Reliquienbehälter (Münster) 91*.
Eucolpion 107.
Erfurt, Dom. Liturgisches Saugröhrchen 235*.
Mittelalterl. Bronzegufs-Werke 143*.
Metallene Grabplatten 161*.
Eyschen, von, Gedenktafel 21*.
Fahnenkreuz, hochgot., Xanten 343*.
Faun als Ornatstück des Papstes 122.
Frauenburg, Dom. Alte orientalische Teppiche 199.
Freiburg i. Br., Münster. Zwei Tragaltärchen 41*.
Fritzlar. Spätgotisches Ciborium 281*.
Gedenktafel mit Gravur in Messing 21*.
Gerresheim (Ldkr. Düsseldorf) Neuer Hochaltar 321*.
Glasmalerei. Fensterverglasung, Altenberg, S. Markuskapelle 73
Goldschmiedekunst. Tragaltar im Domschatz, Münster 125*.
Reliquienbuch und Deckel eines solchen, Wetzlar 25*.
Tragaltärchen, Freiburg, Münster 41*.
Reliquienschrein d. Heiligen Gervasius u. Protasius, Breisach 87.
Silbervergoldetes roman. Leuchterchen, Köln, Privatbesitz 241*.
Frühgot. Reliquienbüste, München, Nationalmuseum 195*.
Reliquienfigur, XV. Jh., Werden 47*.
Hochgot Fahnenkreuz zu Xanten 343*.
Spätgot. silbergetriebene Madonnenstatuette, Augsburg, Diözesanmuseum 156*.
Spätgot. Ciborium zu Fritzlar 281*.
Neues silbervergoldetes Altarpültchen 33*.
Grabmäler, Tiersymbolik auf solchen 369.
Grabplatten, metallene, Erfurt, Dom 161*.
Hackeney, Köln, Mäcenen-Familie 257.
Heereman, Clemens Freih. v. 59.
Heimann, Baurat 72.
Hildesheim, Dom, Grofser Radleuchter [XIV, 13*] 37*.
Hirach auf einem Grabmal 376.
Holzkirchen in Deutschland 49.
Hund auf Grabskulpturen 375.
Jakob, Domdekan, Dr. Georg 224.
Innendekoration, Altenberg, S. Markuskapelle 68*.
Inschriften, äufsere Form 22.
Kalkarer Bildhauerschule 353*. Arbeiten von Heinr. und Johann Douvermann, wie von Arnold van Tricht zu Kalkar und Xanten.
Kasel von Sammetbrokat mit gesticktem Kreuz, Soest, St. Patrokli 311*.
Kleefisch, Jos., Goldschmied 33*.
Kleve, Stiftskirche. Marienaltar 354
Klosterneuburg, Stift. Tragaltärchen 331.
Köln, Dom. Gedenktafel des Kanonikus Georg v. Eyschen 21*.
S. Georg. Sakramentshäuschen 271*.
S. Maria im Kapitol. Lettner 257* — Station, mutmafsl. Epitaph der Familie Hackeney 271*.
Ausstellung für christl. Kunst 1903 223.
Krakau, Dom. Rationale 113, 118.
Kranich als Attribut der Gerechtigkeit 83.
Kreuz. Fahnenkreuz, hochgot., Xanten 343*.
Kribbeu, Bildhauer 73.
Krummstab aus Nufsbaumholz, Sig. Clemens 187*.
Kupferstich, Geschichtliches 166.
Küsthardt, Professor 39, 40.
Lederarbeiten. Futteral z. liturgischen Saugröhrchen, Erfurt, Dom 235*.
Lettner der Kirche von Valeria zu Sitten 137*.
in Köln, S. Maria im Kapitol 257*.
Leuchter. Grofser Radleuchter, Hildesheim, Dom 37*.
silbervergoldeter roman., Köln, Privatbesitz 241*.
Leuchterfigur des sog. Wolfram, Erfurt, Dom 150*.
Lippmann, Friedrich 311.
Löwe als Symbol und auf Grabmälern 372, 374, 378.
Löwen (Belgien). Kunstdenkmäler 213.
Luttich, Kathedrale. Büste des hl. Lambert 118*.
Malerei. Aufsendekoration des Domes zu Chur 227*.
Frühgot. rhein. Reliquienaltärchen, München, Nationalmuseum 193*.
Hochgot. rhein. Schaualtärchen, München, Nationalmuseum 225*.
Maria Laach, Frage der Aussenbemalung 234.
Mengelberg, Wilh., Bildhauer 21*. 321*.
Messing-Gedenktafel 21*.
Mefspult 31*.
Metallarbeiten. Grofser Radleuchter, Hildesheim 37*.
Grabplatten, Erfurt, Dom 161*.
Mittelalterl. Bronzegufs-Werke, Erfurt, Dom 143*.
München. Reiche Kapelle. Sog. Reliquiar Heinrichs II. 326.
Tragaltar Arnulfs v. Kärnthen 326.
Nationalmuseum. Rationale 117*, Abb. 7 u. 9, 119.
Frühgot. rhein. Reliquienaltärchen 193*.
Gotisches Büstenreliquiar 195*.
Hochgot. rhein. Schaualtärchen 225*.

Digitized by Google

Sig. Clemens. Krummstab aus Nussbaumholz 187*.
Wandteppich, XV. Jh., 207*.
Münster, Dom. Tragaltar 125*.
Münster i. W., Dom, Elfenbeingruppe als Reliquienbehälter 91*.

Osnabrück, Dom. Chormantel mit Totentanz 237*.

Paderborn, Dom. Rationale 120.
Pardan, Joh., Baumeister 18, 19.
Pectorale 105, A. 25.
Pluviale. Kappa und Stäbe eines Pluviale des XVI. Jh., Osnabrück, Dom 237.

Rationale als liturg. bischöflicher Schmuck 97*.
von Toul 273*.
Regensburg, Dom. Grabfigur d. Bischofs Heinrich von Absberg 109*, 115, 116, 119.
Reliquiar. Bronze-Büste Ende d. XII. Jh., Erfurt, Dom 157*.
Frühgot. Büste, München, Nationalmuseum 195*.
Elfenbeingruppe, XV. Jh., Münster i. W. 91*.
Reliquienbuch. Wetzlar 25*.
Deckel eines solchen, ebenda 27*.
Reliquienfigur, gotische, Werden 47*.
Reliquienschrein der Heiligen Gervasius und Protasius zu Breisach 87.
Reliquientüchlein XV. Jh., zu Blankenheim (Kr. Schleiden) 381.
Rincklake, Wilhelm, Baumeister 234.
Rollant le Roux, Baumeister und Bildhauer 266.
Rom. S. Maria Campidelli. Sog. Altar des hl. Gregor von Nyssa 339.

Saugröhrchen, liturgische 235*.
Schneiders u. Schmolz, Glasmaler 73.
Siegel, XIII. Jh. der Stadt Beckum u. des Mainzer Domstiftes 103*.
Sigmaringen, Fürstl. Museum. Hochgot. bronzegegossene Reliefstatuetten 305*.
Sitten, Kirche von Valeria 229*.
Stickerei. Rationalien 97*.
Rationale zu Toul 273*.
an einem Tragaltare, Münster i. W. 125*.
Agraffe auf der Braunfelser Kasel 208*.
Kasel von Sammethrokat, Soest, St. Patrokli 341*.
Chormantel mit Totentanz, Osnabrück, Dom 237*.
Reliquientüchlein XV. Jh. zu Blankenheim 381*.
Ornamentale Pailletten 28*.
Neues Teppichwerk, Aachen, Marienkirche 289*.
Straufs als Attribut der Gerechtigkeit 75.

Tricht, Arnold van, Bildhauer 366*.
Teppiche, alte oriental., Frauenburg, Dom 199.
Wandteppich XV. Jh., München, Slg. Clemens 207*.
neue, Aachen, Marienkirche 289*.
Tiersymbolik, namentlich auf Grabmälern 369.
Toul. Rationale 273*.
Tragaltar, der mittelalterliche 299, 323.
Tragaltäre zu Freiburg i. Br 41*.
zu Münster i. W. 125*.
Triumphkreuz als Lettnerschmuck 141.

Villers (Belgien), Kloster. Geschichte und Architektur 243.
Vischer, Peter 172 ff.
Volkmarsen (Bez. Kassel). Marienkirche 1*.

Werden (Landkr. Essen), Abteikirche. Kupfergetriebene Reliquienfigur 47*.
Wetzlar. Reliquienbuch u. Deckel eines solchen der katholischen Kirchengemeinde 25*.
Wien, k. k. Museum für Kunst und Industrie. Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg (Welfenschatz). Tragaltäre 323, 331, 333 (2), 335.
Wilder Mann auf einem Grabmal und auf gravierten Platten 377.
Witmar (Bez. Kassel), ehem. Dorf 4 u. A. 8, 9, 12, 13.
Würzburg, Dom. Grabfigur des Bischofs Alb. v. Hohenlohe 106*.
Grabfigur des Bischofs Gottfr. von Limburg 110*.
Grabplatten 175.

Xanten, Stiftskirche. Bildhauerarbeiten H. und J. Douvermanns 361.
Hochgot. Fahnenkreuz 343*.

Verzeichnis der besprochenen Bücher und Kunstblätter.

Alte und Neue Welt 1903. 38 Jg. 256.
Barry, der Zauberknoten 319.
Barth, Geschichte der geistlichen Musik 287.
Beissel, Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes 285.
Bendixen, aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen 64.
Benzigers Marienkalender 1901 256.
Bergner, Kirchliche Kunstaltertümer in Deutschland. Liefg. I 349.
Bildhauerkunst, rheinisch-westfälische 32.
Bochenek, das Gesetz der Formenschönheit 313.
Bode, vorderasiatische Knüpfteppiche 30.
Braun, Winke für Paramente 383.
Buchner, der Severi-Sarkophag zu Erfurt 286.
Bürkner, Geschichte der kirchl Kunst 314.
Cabrol, dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie I. 189.
Cicerone, moderner, der Union Deutsche Verlagsgesellschaft 1. Florenz v. Schubring; 2. Rom II. Neuere Kunst v. Harnack 191; 3. Rom III. Die Umgebung Roms von v. Scheffer 384.
Clemen, die rheinische und die westfälische Kunst auf der

Digitized by Google

Ausstellung Düsseldorf 1902 62.

Czihak, v., Edelschmiedekunst in Preußen I. 93.

Doering, Beschreibung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen (Halberstadt) Heft 23 190.

Einsiedlerkalender 1904 256.

Endres, das St. Jakobsportal in Regensburg 253.

Fäh, Geschichte der bildenden Künste 315.

Frantz, die Kunst im neuen Jahrhundert 29.

Friedländer, Meisterwerke der niederländischen Malereides XV. und XVI. Jh. auf der Ausstellung zu Brügge 1902 286.

Gesellschaft, deutsche, für christliche Kunst. Jahresmappe 1903 318.

Gietmann, Ästhetik der Baukunst (Kunstlehre V. Teil) 313.

Glücksrad-Kalender 1904 320.

Graevenitz, v., Deutsche in Rom 31.

Hanfstaengls Verlags-Katalog, II. Teil 96.

Harnack s. Cicerone 191.

Helinden, der Stern von Halalat 351.

Henner, altfränkische Bilder, IX. Jg. 1903 32.

Hochland. Monatsschrift, herausgeg. von K. Muth. I. u. II. 287.

Jahrbuch d. bildenden Kunst II. 1903 von M. Martersteig 62.

Jarisch' Volkskalender 1904 320.

Josephi, gotische Steinplastik in Augsburg 127.

Keller, P., die Heimat 351.

Kirsch u. Luksch, Geschichte der katholischen Kirche. I. 283.

Koch, Ludwig Richter 319.

Kunst, Christliche. Herausgegeben von der Gesellsch. f. christl. Kunst, Text von Staudhamer. I. Mappe 192.

Kunst des Jahres. Deutsche Kunstausstellungen 1903 (Bruckmann) 288.

Kupelwieser Herz Jesu- u. Herz Mariä-Brustbild als Heliogravüren 96.

Leben und Regel des hl. Vaters Benedictus 61.

Lehfeldt und Voß, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens H. 28–30 128.

Lindl s. Weltgeschichte in Charakterbildern I 255.

Lübke, Grundriß III, bearb. von Semrau 252.

Luksch s. Kirsch 283.

Lutsch, Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler 94.

Marienkalender, Regensburger 1904 256.

Martersteig, M., s. Jahrbuch 62.

Massans Porträt Pius' X. in Lichtdruck von Kühlen 284.

Meister, Alte, Farbige Faksimiles (Seemann) III. Jg. 316.

Meister, hundert, der Gegenwart. Farbige Faksimiles (Seemann) Heft 3—14 316.

Monographien des Kunstgewerbes VIII. Scherer, Elfenbeinplastik 61.

Pazaurek, moderne Gläser 30.

Richter, Ludwig. Postkarten mit Holzschnitten von ihm 352.

Riehl, B., Geschichte der Plastik in Oberbayern, XII. bis Mitte XV. Jh. 127.

Roosval, Schnitzaltäre in schwed. Kirchen und Museen 317.

Rosenthals Katalog CV (Wiegendrucke) 63.

Salzer, illustrierte Geschichte der deutschen Literatur. I. 64.

Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes 29.

Schaefer, H., Pfarrkirche und Stift im deutschen Mittelalter 93.

Scheffer, v., s. Cicerone 384.

Scherer, Elfenbeinplastik seit der Renaissance 61.

Schott, Gottestal 319.

Schubring s. Cicerone 191.

Seemann, der Brunnen des Lebens von Holbein 190.

Semrau s. Lübke 252.

Sheehan, Lukas Delmege 320.

Staudhamer s. Kunst, christliche 192.

Strzygowski, der Dom zu Aachen 347.

Stückelberg, die schweizerischen Heiligen des Mittelalters 284.

Sybel, L. v., Weltgeschichte der Kunst im Altertum 251.

Thode, Schauen und Glauben. — Wie ist Rich. Wagner vom deutschen Volke zu feiern? 256.

Uhde, die Konstruktionen und die Kunstformen der Architektur 350.

Verlagsgesellschaft, allgemeine München, Porträts Pius X. 352.

Waal, A. de, Papst Pius X. 283.

Wandern und Reisen. I. Jg. 318.

Wandschmuck-Sammlung von Meisterwerken klassischer Kunst (Gesellschaft zur Verbreitung klass. Kunst), herausgegeben von v. Loga 192, 352.

Weltgeschichte in Charakterbildern I. Lindl, Cyrus 255.

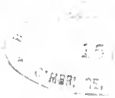
Wiegendrucke u. Bibliographie der vor 1501 gedruckten Bücher Katalog von Rosenthal 63.

Wiepen, Palmsonntagsprozession und Palmesel 251.

Digitized by Google

Band 2 in 1

FA 26,2



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XVI. JAHRG. HEFT 1.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1903.

Digitized by Google

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrath RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Dr. DÜSTERWALD Pfarrer an St. Martin (KÖLN).
Professor WILH. EFFMANN (KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (FREIBURG).
Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Königl. Baurath F. C. HEIMANN (KÖLN).
Domdechant Dr. JACOB (REGENSBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Von diesen bilden die Herren VAN VLEUTEN, ALDENKIRCHEN und SCHNÜTGEN den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Digitized by Google

Abhandlungen.

Die Marienkirche in Volkmarsen,[1] nebst Beiträgen zur Geschichte der Stadt und benachbarter Orte.

(Mit 11 Abbildungen.)

Als der hl. Bonifatius den Hessen das Evangelium verkündete, wohnte im sächsischen Hessengau, in dessen Mitte Volkmarsen gelegen ist, ein Zweig des über den ganzen Norden verbreiteten Sachsenstammes. Alle Versuche des begeisterten Glaubensboten, dieses Volk zum christlichen Glauben zu bekehren, blieben fruchtlos. Nachdem Karl der Große die Sachsen unterworfen hatte, gründete er an verschiedenen Orten klösterliche Niederlassungen, die er reichlich mit Gütern und Stiftungen versah. Diese Klöster, wir nennen zunächst die vom hl. Bonifatius gegründeten: Fritzlar 741, Amöneburg 740, Hersfeld 744 und Fulda 747, wahre Pflanzstätten für Kunst und Wissenschaft, bearbeiteten den rauhen Acker und machten ihn empfänglich für das Samenkorn des christlichen Glaubens, der sich nun bald über den ganzen Hessengau verbreitete und einer Reihe von Klöstern einen weiten Wirkungskreis bot.

Daſs sich unter dem Einflusse der Mönchsorden ein reges geistiges und künstlerisches Leben entfaltete, ist selbstverständlich. Es sei hier nur erinnert an das von Volkmarsen nicht weit entfernte Kloster Abdinghof in Paderborn, an den kunstliebenden Bischof Meinwerk und seine dreizehn Mönche aus dem Kloster Clugny, die mit Hülfe von süditalienischen Bauleuten die Baukunst in Paderborn zu hoher Blüte brachten. Besonders seit dem Beginne des XIII. Jahrh. entfaltete sich die Baukunst, welche uns manche wertvolle Schöpfungen hinterlassen hat. Einer der aus dieser Zeit stammenden herrlichen Kirchenbauten, die Marienkirche in Volkmarsen, soll uns hier näher beschäftigen.

Über das Alter der Stadt Volkmarsen, welche in einer Urkunde von Papst Adrian IV. vom 25. Februar 1155 genannt wird,[2] worin dem Abte Wibald die Besitzungen des Klosters Corvey bestätigt werden, darunter decimam de curia Volkmaressen, ist bis jetzt mit Sicherheit nichts bekannt. In der Casseler Landesbibliothek befinden sich historische Aufzeichnungen aus einer Urkunde des Kaisers Lothar I. und seines Sohnes Ludwig, welche zur Annahme verleiteten, daſs Volkmarsen ähnlich wie das in der fraglichen Urkunde genannte benachbarte Eresberg, das heutige Marsberg, schon im IX. Jahrh. als ansehnlicher Ort bekannt gewesen sei. In jüngster Zeit läſst aber eine vielfache, strenge Kritik dieser geschichtlichen Aufzeichnungen die ursprüngliche Annahme nicht als gerechtfertigt erscheinen.

Volkmarsen, zweifellos von dem Eigennamen Folkmar herzuleiten, liegt an der Grenze des Fürstentums Waldeck, dort, wo die Erpe sich mit der Twiste vereinigt und der Diemel zufliefst. Die Stadt beherrschend[3], erhebt sich auf steilansteigendem Hügel die Kugelenburg (Cogelnberg), deren Geschichte mit der der Stadt eng verknüpft ist[4] und auf welcher viele berühmte Geschlechter, unter

[1] Die Abschrift der in dieser Abhandlung angeführten Urkunden und die geschichtlichen Angaben, sowie das Manuskript von Giefers wurden uns in zuvorkommender Weise von Herrn Apotheker J. Block in Bonn zur Verfügung gestellt und wollen wir nicht verfehlen, ihm an dieser Stelle unsern Dank auszusprechen.

[2] H. Finke, »Die Papsturkunden Westfalens«. Münster 1888. Nr. 104. (Nr. 145 Urkunde von Papst Lucius III. Oct. 1184.)

[3] Die Bevölkerung des Diemeltales, von Volkmarsen und eines grofsen Teiles von Waldeck gehörte nach W. E. Giefers dem sächsischen Stamme der Cherusker an. (S. auch L. Curtze »Geschichte von Waldeck«.) Folkmar ist der Name einiger Äbte von Corvey. Abt Volkmar, der von 1129—1138 regierte, stammte aus der Familie der Grafen von Nordheim. Giefers (Manuskript im Besitze des Herrn J. Block in Bonn) nimmt an, daſs die Stadt Volkmarsen erst um das Jahr 1200 aus der alten villa Folkmarshus entstanden sei, die vielleicht schon im X. Jahrh. oder noch früher bestand.

[4] Papst Gregor IX. gedenkt in der Urkunde vom Jahre 1233 beider nebeneinander; beide gemeinschaftlich waren mehrmals verpfändet, so von Heinrich, Abt von Corvey, an Wiebold, Erzbischof von Cöln 1304, von Walram, Erzbischof von Cöln an Herbold von Papenheim und dessen Verwandte und vom Stifte Corvey an die Burgmänner im Schlosse und die Katsmänner und die Gemeinheit der Stadt Volkmarsen am 80. Oktober 1336 (s. Spilker S. 129). Im Staatsarchiv in Münster befinden sich zahlreiche Volkmarsen und die Kugelsburg betreffende Urkunden, sowie sehr umfangreiche Prozefsakten über die Kugels-

Digitized by Google

andern das heute noch blühende der Freiherrn Raben von Pappenheim, schon frühzeitig ihren Sitz hatten. Am 9. Februar 1490 wurde Otto von der Malsburg kurcölnischer Amtmann zum Cogelnberg und Volkmarsen (Kurcölnischer Richter und Rentheber des Amtes Koglenberg und der Stadt Volkmarsen war Johann von Rintelen, gest. 1692).

Nachdem Karl der Grofse die Sachsen unterworfen, stand der sächsische Hessengau, der sich von Wolfhagen und Mengeringhausen bis Peckelsheim und von der Fulda bis in die Gegend von Canstein und Stadtberge erstreckte, unter fränkischen Grafen.

Im Jahre 930 empörte sich der Sachse Brüning gegen den fränkischen und sächsischen Grafen, Herzog Everhard, welch letzterer in einem Empörungskriege gegen Otto I. im Jahre 939 den Tod fand. Von dieser Zeit an zersplitterte sich der sächsische Hessengau. Der Kaiser nahm Besitz von dem Gau und den in demselben liegenden Gütern der Besiegten und schenkte diese sowohl wie auch die Grafenrechte über die verschiedenen Teile des Gaues an benachbarte Stifter, sowie an mächtige Familien, die dann meistens den Grafentitel annahmen.[5])

Seit der Mitte des XI. Jahrh. erscheinen die Grafen von Nordheim als Inhaber der Grafengewalt über die Gegend von Volkmarsen, welche sie wahrscheinlich von Mainz als Lehen trugen.[6]) Das Geschlecht der Nordheimer erlosch im XII. Jahrh. und gelangte der Sachsenherzog Heinrich der Löwe in den Besitz der Güter und Rechte. Nach dessen Sturze finden wir die Grafen von Everstein im Besitze eines grofsen Teiles der Nordheimer Güter,[7]) sowie der Gerichtsbarkeit über die Gegend von Volkmarsen, Witmar, Wormeln etc.[8]) Neben ihnen erscheinen die Grafen von Waldeck im Besitze von Gerichtsstätten, welche sie von Paderborn als Lehen trugen, während jene von Mainz belehnt waren. Andere Orte wurden schon früh durch die Stifter, deren Eigentum sie waren, von der gräflichen Gerichtsbarkeit befreit und mit eigener Gerichtsbarkeit begabt.

Um die Stadt Volkmarsen herum lagen mehrere Dörfer, deren Bewohner sich in kriegerischen Zeiten in die Stadt zurückzogen. Das schon in einer Urkunde des Kaisers Arnulf im Jahre 887 genannte Mederich, ebenso wie Benvilt und Witmar[9]) bestehen nicht mehr. In der Nähe von Warburg lag das Dorf Pappenheim, von welchem das Geschlecht der Raben von Pappenheim seinen Namen ableitet. Im Jahre 1233 finden wir Volkmarsen als der Abtei Corvey gehörig, welche sich den Besitz der Stadt durch Gregor IX. bestätigen liefs.[10]) Die jetzige Marienkirche in Volkmarsen ist jedenfalls an Stelle einer andern gebaut, da unmöglich angenommen werden kann, dafs ein Ort Jahrhunderte lang ohne Pfarrkirche gewesen sei. Bei der sich im XIII. Jahrh. entfaltenden regen Bauttätigkeit ist wohl anzunehmen, dafs die alte, romanische Kirche entweder aus baulichen Gründen, oder weil sie zu klein geworden war, der neuen weichen

burg und die von Corvey beabsichtigte Wiedereinlösung von Kogelnberg, Volkmarsen und Stadtberge.

[5]) Siehe Wenk a. a. O. II, 2. S. 532 und 668 ff. — Rommel, »Hess. Landesgesch.« tom I, S. 77 ff. und »Zeitschr. für hessische Gesch.« II. S. 168 ff.

[6]) Ob die Kugelsburg zur Zeit der Nordheimer bereits bestand, ist ungewifs, hingegen wird der Desenberg bei Warburg „Schlofs Ottos von Nordheim" genannt (s. Regist. Hist. Westf. Erhard II. B.). Des Desenbergs als einer Burg wird zuerst um das Jahr 1071 gedacht, als eines Besitztums des Grafen Otto von Nordheim. (Siehe Giefers, »Statistik des Kreises Warburg«. S. 26.)

[7]) Schrader, »Die ältern Dynastenstämme« I. S. 215 ff. Manche ungedruckte Urkunden der Grafen von Everstein befinden sich im Besitze des Herrn Oberstleutnant Kitgen in Wormeln.

[8]) Spilker, »Geschichte der Grafen von Everstein«, S. 172. Die älteste, ganz zuverlässige, im Staatsarchiv in Münster bekannte Erwähnung des Ortes Witmar findet sich in den Güterverzeichnissen des Abtes Erckenbertus 1106—1126 (s. Bd. 42 S. 79 der »Zeitschr. f. Vaterländ. Gesch. Westfalens«) und ferner in einer Urkunde Widukinds von Waldeck aus dem Jahre 1189. Als Widukind mit Kaiser Friedrich I. an dem Kreuzzuge zum hl. Lande teilnehmen wollte, verpfändete er der Paderborner Kirche im Jahre 1189 einen Hof zu Witmar.

Es ist möglich, dafs der Name Witmar analog den Namen Volkmarsen von dem Namen des Mönches Witmar herstammt. Ein Mönch Namens Witmar begleitete den hl. Anskar, der 826 Lehrer an der Schule des Klosters Corvey und 831 Erzbischof von Hamburg war, im Jahre 829 nach Schweden.

[9]) Die Pfarrkirche in Witmar und der Friedhof bestehen heute noch, während das ganze Dorf spurlos verschwunden ist. Im Jahre 1440 wird die Kirche erwähnt. Giefers nimmt an, dafs Witmar der älteste dieser Orte sei.

[10]) Schaten, »Annales Paderb.« II, ad annum 1233 Pont. Max. Gregor IX. Specialiter autem de Mersberg et Kugeleberg castra et oppidum de Volkmaresse cum pertinentiis vobis confirmamus. (Westf. Urkundenbuch.)

Digitized by Google

mufste. Ob nun die alte Kirche die in der Urkunde vom 29. Sept. 1263[11]) erwähnte St. Martinskirche war, in welcher Urkunde sich Martin Kepper „presbyter perpetuus vicarius seu plebanus in ecclesia S. Martini in Volkmarsen" nennt, mag dahin gestellt sein. Zweifellos war die jetzige Marienkirche um diese Zeit bereits im Bau begriffen. Möglicherweise wurde, wie das im Mittelalter häufig vorkam, die neue Kirche um die alte herumgebaut und letztere erst abgebrochen, nachdem der Neubau ganz oder teilweise fertig gestellt war. In den in Volkmarsen erlassenen Urkunden vom 1. Juni, 3. Juli, 15. November[12]) 1276 kommen als Zeugen vor: Dominus Johannes, plebanus in Volkmarsen, dominus Ludolfus divinorum provisor in Witmaria. Ferner kommt Johannes als plebanus von Volkmarsen vor in zwei Urkunden von 1277 und in einer von 1298. Gyselerus procurator divinorum in Volkmarsen tritt als Zeuge auf in den Urkunden von 1257 April 6 und 1257 Juni 15. Aus diesen Urkunden geht hervor, dafs die Kirche in Volkmarsen zu dieser Zeit Pfarrkirche war. Da nun zu derselben Zeit und noch später in mehreren Urkunden die Rede von einer kleinen Kapelle (capellula) in Volkmarsen und Benvilt die Rede ist,[13]) so kann mit dieser nicht die Pfarrkirche gemeint sein, umsoweniger als diese Kapellen der Kirche in Witmar unterstanden, was nicht wohl von der Pfarrkirche einer befestigten Stadt anzunehmen ist.

Papst Johann bestätigt in der Urkunde vom 4. Mai 1317 dem Augustinerkloster Arolsen die Übertragung der Patronatsrechte über die Parochialkirchen in Witmar, Volkmarsen, Ehringen und Benvilt, welche, mit Einwilligung des Erzbischofs und des Kapitels in Mainz, der Graf Conrad von Everstein gemacht hatte. Dies bestätigt wieder die Annahme, dafs die jetzige Marienkirche an Stelle der Martinskirche getreten ist, denn um 1317 war die Marienkirche bereits fertig gestellt, während sie 1263 im Bau begriffen war, als die Martinskirche noch bestand. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dafs zwei Kirchen in Volkmarsen bestanden haben, von denen die eine in dem grofsen Brande bei der Erstürmung der Stadt durch den Landgrafen von Hessen am 22. August 1476 zu Grunde gegangen ist, wie denn auch der Turmhelm der Marienkirche diesem Brande zum Opfer fiel. Diese Annahme verliert aber an Wahrscheinlichkeit durch den Umstand, dafs in den Urkunden des XIV. Jahrh. niemals mehr von der Martinskirche die Rede ist. Aufser der Pfarrkirche und der Kapelle besafs Volkmarsen zwei Hospitäler extra muros, nämlich das Hospital zum hl. Kreuz und das Leprosenhaus zum hl. Geist, welche beide in Urkunden des Jahres 1352 erwähnt sind.

Es mag hier nicht unerwähnt bleiben, dafs Volkmarsen ebenso wie Witmar, Kloster Hasungen etc. ursprünglich zur Mainzer Diöcese gehörte, dann an die Cölner Diöcese abgetreten wurde, von der es an die Paderborner Diöcese überging, bis es schliefslich der Diöcese Fulda zugeteilt wurde, zu welcher es jetzt noch gehört. Anliegende Ortschaften, wie z. B. Naumburg, werden noch heute im Volksmunde als „Mainzer" bezeichnet.

Es würde uns hier zu weit führen, wenn wir die Bedeutung der Stadt Volkmarsen im Mittelalter klar legen wollten, und mögen deshalb nur einige Daten erwähnt werden. Conrad von Hochstaden (1238—1261), Erzbischof von Cöln, schlofs 1260 am 1. Juni im Lager zwischen der Stadt und dem Kugelenberg, die schon unter dem Erzbischof Philipp von Heinsberg an Kurcöln gekommen waren, mit Themmo, Abt von Corvey, und Albert, Herzog von Braunschweig ein Bündnifs. (Westf. Urkdb. No. 831.)[14])

[11]) S. Spilker, S. 138 und »Westf. Urkundenbuch« No. 968 ad annum 1263 . . .

[12]) In der Urkunde von 1274, welche von Johannes plebanus ausgestellt wurde, ist als Zeuge genannt Henricus archipresbiter sedis Witmarie und die Ausfertigung gezeichnet von Albertus de Brunhardessen (judicium tenens) und Arnoldus Rufus proconsul. In der Urkunde vom 26. Sept. 1270 kommen als Zeugen vor Hermannus rector scolarum in Volcmarsen, Conradus sacerdos, Ludolfus divinorum provisor in Wytmaria. In der Urkunde von 1283 werden die plebani der Kirchen von Witmar, Volkmarsen und Wetern genannt, 1293 die Kirchen von Witmar, Volkmarsen und Benvilt.

[13]) Ecclesia ville Witmarensis et suis capellulis Volcmersen videlicet et Benvelt (1268 Juni 23).

[14]) Im Staatsarchiv zu Wetzlar, welches viele Nachrichten betzw. Prozefsakten über Volkmarsen, die Kugelsburg und mehrere benachbarte Städte enthält, befindet sich eine vor kurzem gefundene Urkunde folgenden Inhalts: Anno 1562 klagt Erzbischof Gebhard von Cöln zusammen mit dem Bürgermeister und dem Rat der Stadt Volkmarsen gegen Johann von Waldeck und den hessischen Amtmann Georg von der Malsburg zu Wolfhagen wegen Gefangennehmung des kurcölnischen Drosten zu Giershagen und wegen Landfriedens-

Digitized by Google

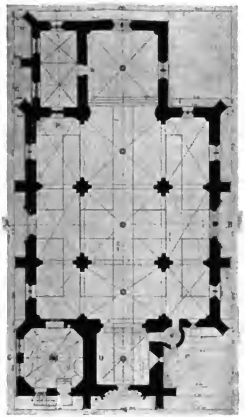


Abb. 1. Grundriß.

Abb. 2. Westansicht.

Abb. 3. Querschnitt.

Abb. 4. Ansicht von Nordosten.

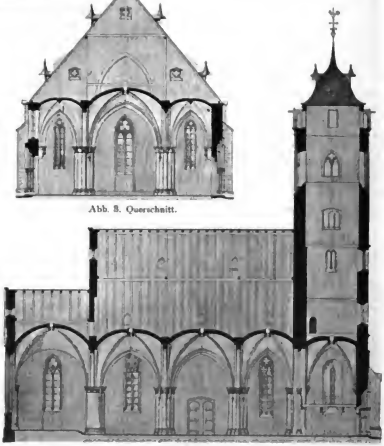


Abb. 5. Längsschnitt.

Marienkirche in

Digitized by Google

Abb. 6. Südportal.

Abb. 7. Innenansicht.

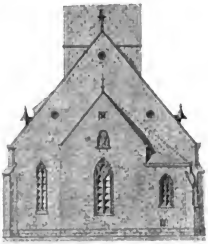


Abb. 8. Choransicht.

Abb. 9. Nordportal.

Abb. 10. Westportal.

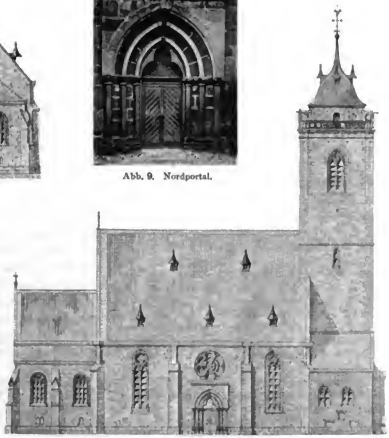


Abb. 11. Nordansicht.

Volkmarsen.

Digitized by Google

Von Urkunden, welche auf die Kirche in Volkmarsen Bezug haben, wollen wir noch erwähnen, dafs 1283 (No. 1776 des Westf. Urkundenb.) die Kirchen zu Witmar, Volkmarsen und Wetter Gärten geschenkt erhielten für Hostien und Weinlieferung zur Abhaltung von Memorien. Im Jahre 1481 übertragen Conrad Fopelen, Administrator des Klosters Aroldessen, Margareta von Geismar, Priorin und der ganze Convent daselbst auf Bitten des Rates der Stadt Volkmarsen, des Priesters Dethard von Rode dem Hermann Wigdeludi, hebdomadarius der Kirche der hl. Pusimia zu Herford und Pfarrer zu Bonne die Commende zu Volkmarsen, welche von dem verstorbenen Heinrich Diethard in der St. Marienkirche daselbst auf dem Altar des hl. Lorenz vor dem Chor gegründet ist und dispensieren ihn auch von dem Hindernisse, dafs nur ein beneficiatus diesen Genufs der Kommende soll besitzen dürfen (Urkunde auf Pergament in Fritzlar, mitgeteilt von Fichte, Abschrift in der Landesbibliothek in Cassel).

Einer Urkunde vom Jahre 1277 (im Archiv zu Arolsen) zufolge hatte die Stadt Volkmarsen zwölf Ratsherren (consules) und besafs eine eigene Münze.[15])

1304 überläfst Corvey die Hälfte des Schlosses Kogelenberg und der Stadt Volkmarsen dem Erzstifte Köln. 1336 wurde die Stadt mit der Münze und dem Kugelenberg von Corvey den Rittern Herbord v. Mederich, Friedrich, dessen Knappe, und Johann Runst, sowie dem Bürgermeister Widerhold und andern elf genannten Ratsherren sowie der Gemeinheit zu Volkmarsen verpfändet. Die Abtei mufs also zwischen 1304 und 1336 das Pfand wieder eingelöst haben. Auch mufs Corvey die Einlösung von den obengenannten Rittern etc. vollzogen haben, da es 1421 einen Bürger in Volkmarsen, Namens Wilhard Keren und dessen Frau Else, mit der Münze daselbst belehnt (s. Spilker, S. 453). Noch im Jahre 1507 verpfändet Abtei Corvey dem Erzbischof Hermann von Cöln für ein Darlehn von 3500 Goldgulden die Hälfte der Städte Volkmarsheim[16]) und Marsberg. Seit dem Anfang des XV. Jahrh. scheint Kurcöln wenigstens einen Teil von Volkmarsen und der Kugelsburg besessen zu haben, bis es später die ganze Stadt erwirbt (s. Kindlingers Handschriftensammlung Bd. XL, S. 589). Im Jahre 1484 stellt Erzbischof Hermann von Cöln dem Landgrafen Wilhelm von Hessen für 30,000 Gulden die Hälfte des Schlosses Cogelnberg, sowie der Städte Volkmarsheim, Medebach, Hallenberg etc. zum Unterpfande. (Urkunde befindet sich im Staatsarchiv in Düsseldorf.) Schon 1413 erscheinen am Freistuhle zu Volkmarsen Cölnische Freigrafen. In dem Jahre wird Johann Georg als Freigraf zu Volkmarsen und dem Kogelenberg genannt, 1420 Johann Groppe, 1469 Eghard Allemann zu Volkmarsen auf dem Ried, 1481 Heinrich Schmidt, 1489 Silvester Lorinde zu Volkmarsen und Landau 1513 der Cölnische Amtmann zum Kogelenberg. Siehe Lindner: »Die Veme«.

Hermann Landgraf von Hessen, an Stelle des Erzbischofs Ruprecht von Cöln zum Coadjutor gewählt, gab seinem Bruder Landgraf Hermann III. von Hessen, der ihn unterstützt hatte, bereits 1474 mehrere cölnische Städte und Burgen als Unterpfand, namentlich auch Volkmarsen und die Kugelenburg. Beide aber verweigerten dem Administrator Hermann jeglichen, Gehorsam bis sie mit Waffengewalt bezwungen wurden. Nach 23tägiger Bestürmung fiel die Stadt, nachdem sie von der schon 1475 eroberten Kugelenburg aus beschossen und in Brand gesteckt war, am 22. Aug. 1477. Ein Drittel der Stadt wurde ein Raub der Flammen. Volkmarsen erhielt eine hessische Besatzung und blieb bis zum Anfang des XVI. Jahrh. unter hessischer Botmäfsigkeit.[17])

Die letzte urkundliche Nachricht (gegen 1600) über Stadt und Kirche, welche von Bedeutung ist, fand Herr Apotheker J. Block

bruch, begangen durch Einfall, Raub und Mord in der Stadt Volkmarsen.

[15]) Herr Apotheker J. Block in Bonn sah im Museum zu Berlin und Braunschweig mehrere Münzen von Volkmarsen mit der Inschrift: *Conrad episcopus*. Erzbischof Conrad von Hochstaden liefs in den Jahren 1254 bis 1256 während d. Gefangenschaft des Bischofs Simon I. von Paderborn in Volkmarsen münzen. (S. J. Leitzmann »Deutsche Münzkunde« S. 332) Bischof Simon von Paderborn, sein Nachfolger Otto und Bernhard V. übten in Volkmarsen ebenso das Münzrecht aus, als der Erzbischof von Cöln und die Äbte von Corvey (Schönemann »Vaterl. Münzkunde« S. 64.) Nr. 11 der Volkm. Urkunden im Staatsarchiv zu Münster vom 15. Juni 1421 betrifft die von Spilker erwähnte Volkmarser Münze.

[16]) Diese Urkunde fand Herr J. Block neben einer Anzahl anderer auf Volkmarsen und die Kugelsburg bezüglichen Urkunden im Staatsarchiv zu Düsseldorf.

[17]) Siehe »Das Kurfürstentum Hessen in malerischen Originalansichten«, Darmstadt 1850.

Digitized by Google

neben vielen andern Nachrichten über seine Vaterstadt Volkmarsen, die Kugelsburg und das Fürstentum Waldeck in den Farragines Gelenii im Stadtarchiv zu Cöln Bd. IX, 228. Dieselbe lautet:

Oppidum Volkmarsheim habet 800 circiter communicantes, satrapia, ecclesia parochialis in Volkmarsheim d. virginis. Joannes Meimberg ex satrapia Balvensi pastor, professus ex Boedeke ac simul prior manalium in Wolkmarsheim.

Altaria.

Summum altare violatum est, est in medio ecclesiae, s. Laurentii; ad latus meridionale s. Viti; ad septentrionale s. Catharinae, omnia violata sed decenter ornata. Ad primam columnam versus septentrionem altare s. Nicolai, dotatum pastoratui incorporatum violatum. Ad primam columnam versus meridiem altare putatur s. Jacobi ammovendum. Ad columnam secundam versus septentrionem altare incerti sancti. Omnia violata et ammovenda cum potius ecclesiae onus quam honestatem pariant. Ecclesiam hanc fuisse diocesis Moguntinensis apparet ex diversis documentis. Fuit et in hac ecclesia fraternitas s. virginis quae restituenda. Calices habet 5 argenteos, inauratos, par ampullarum argentearum, organum mediocriter bonum, campanae 4. Capella incerti sancti ad turrim ecclesiae s. virginis sita, profanata est, unum altare ibi reperitum. Monasterium sororum s. Augustini in Wolkmarsheim pro patronis ecclesiae habet sanctum Augustinum et sanctam Annam. Ecclesia haec de novo exstructa per capellanum Montagna multas habet reliquias ex societate s. Ursulae.

Fügen wir nun noch die an der Kirche befindlichen Inschriften hinzu, so haben wir das uns zu Gebote stehende Urkunden-Material wohl der Hauptsache nach nahezu erschöpft.

Innerhalb der Kirche befindet sich nur eine Inschrift an der ersten Säule der Südseite. Dieselbe lautet:

Anno domini 1404 Henricus de Berndorp presbiter feria VI post Maria conceptionem fundator huius altaris, cuius anima requiescat in pace.

Diese ebenso wie die Inschriften an der Aufsenseite der Kirche sind sämtlich Grabschriften in gotischer Minuskelschrift und teilweise schwer zu entziffern.

An der Westseite am Strebepfeiler rechts: *Anno domini 1370 obiit Elyzabeth uxor Detmari Bullonis crastino die omnium sanctorum hic sepulta. Requiescat in pace.*

Am Strebepfeiler links vom Eingang: [*An*]*no domini 1418 obiit dominus Kepper senior in die .... hic sepultus, cuius anima* [*requiescat*] *in pace.*

Dieser Kepper wird wohl mit dem in der Urkunde vom 29. September 1263 erwähnten Martin Kepper, presbyter perpetuus, vicarius seu plebanus S. Martini in Volkmarsen verwandt sein.

Weiter links: *Anno domini 1383 obiit Gertrudis uxor quondam Alradi*[18]) *avunculi die dominica post festum Bartholomei apostoli hic sepulta. Requiescat in pace.*

Über der Tür der Marienkapelle: *Anno 1504.*

Seitwärts der Treppe über dem Bogen des Beinhauses: *1504.*

Rechts vom Nordportal: *Anno domini 1451 obiit Elyzabeth uxor Wederholdi*[19]) *in dem Steynhus, filia Johannis Tepelen, in die nativitatis Marie, cuius anima requiescat in pace.*

An der Ostmauer des Chores: *Anno domini 1463 Kunne uxor Heynemanni ..... filia Gotfridi Tudeten in die Michaelis hic sepulta, cuius anima requiescat in pace. amen.*

An der Südseite links vom Portal (Vorderseite des Strebepfeilers): *Anno domini 1395 quinto cathedra sancti petri obijt johan voerne hic sepultus requiescat in pace amen.*

An demselben Strebepfeiler und teilweise an der Kirchenmauer: *Anno millesimo quingentesimo 62 feria tercia post bartolomei obiit jacobus kepper sub proximo lapide sepultus cujus anima requiescat in pace.*

Darunter befindet sich eine Abbildung des Baukranens. Die Inschrift auf der Innenseite der Turmgalerie ist verwittert. Es ist nur noch zu entziffern: *Anno domini 1564* und dann auf einzelnen Steinplatten die Steinmetzzeichen:

Die Inschrift befindet sich an der Süd-, Ost- und Nordseite der Galerie.

Fassen wir die Angaben der Urkunden zusammen, so ergibt sich folgendes:

Die Stadt Volkmarsen besafs schon in früher Zeit eine Pfarrkirche, welche dem hl. Martinus

[18]) Ein Alradus magister consulum kommt in der Urkunde von 1280 August, vor (Westf. Urkundenbuch Nr. 1590).

[19]) Ein Wederoldus wird in der Urkunde vom 3. Oktober 1336 als Bürgermeister der Stadt Volgmersen genannt. Bezeichnend ist der Zusatz in dem Steinhaus. Mit Ausnahme des Rathauses waren nämlich nur wenige Häuser in Volkmarsen massiv gebaut. Einige der alten hochinteressanten Fachwerksbauten des XVI. Jahrh. sind heute noch erhalten.

Digitized by Google

geweiht war. Daneben bestand noch eine Kapelle, wahrscheinlich extra muros, welche der Kirche in Witmar unterstand, nebst zwei Hospitälern, die wahrscheinlich ebenfalls Hauskapellen besafsen, wie das später erwähnte Kloster der Augustinerinnen. An Stelle der im romanischen Stile erbauten, ursprünglichen Pfarrkirche trat im XIII. Jahrh. die jetzige, der Gottesmutter geweihte Kirche

Diese ist nicht in einem Gufs gebaut. Zuerst wurde der untere Teil des Turmes nebst der Westmauer der beiden Seitenschiffe bis auf eine gewisse Höhe aufgebaut und wahrscheinlich auch die Umfassungsmauer der ganzen Kirche bis Fensterhöhe. Dann geriet der Bau ins Stocken und blieb lange Jahre liegen. Als er gegen Ende des XIII. Jahrh. wieder aufgenommen wurde, war der Baumeister gestorben oder fortgezogen und ein anderer führte den Bau zu Ende. Dieser hat unstreitig die Marburger St. Elisabethkirche und die Kirche in Wolfhagen studiert, da deren Formengebung mutatis mutandis treu nachgebildet ist. Nach dem ursprünglichen Plane sollte die Kirche einfache, schmale, nicht geteilte Fenster erhalten, wie diese im Erdgeschofs des Turmes*) und an der Westseite der Seitenschiffe ausgeführt sind, mit ungewöhnlich breiter Abschrägung der Laibungen. Auch die Wandpfeiler des Turmes erhielten nun ein anderes Profil, während man das alte ruhig bestehen liefs und das neue ohne Vermittlung darauf setzte. Am Ende des XIV. Jahrh. wurde an der Nordseite des Chores eine niedrige Sakristei angebaut, welche, als man am Ende des XV. oder Anfangs des XVI. Jahrh. die jetzige in zwei Jochen gewölbte Sakristei erbaute, teilweise zugeschüttet wurde. Der Fufsboden der heutigen Sakristei schneidet nämlich mit der Oberkante der Fenster der alten Sakristei ab.**) Diese lag soviel tiefer, dafs das Dach derselben unterhalb der seitlichen Chorfenster blieb. Man mufste also vom Chor in die Sakristei hinuntersteigen. Man könnte vielleicht annehmen, dafs diese keine Sakristei, sondern ein Beinhaus gewesen sei, indessen pflegte man einerseits die Beinhäuser nicht neben dem Chore anzulegen, dann aber war kein Eingang von aufsen vorhanden, sondern nur ganz kleine und schmale Fenster.

In der Ecke zwischen dem Turm und dem nördlichen Seitenschiff wurde 1504 ein Beinhaus mit sich durchschneidenden Tonnengewölben, gebaut,*) welche von einem Pfeiler unterstützt sind. Dieselbe Gewölbedisposition zeigt die darüber errichtete zweischiffige Totenkapelle, früher jedenfalls Michaelskapelle, jetzt aber Marienkapelle. Das ursprüngliche Schiffenster wurde durch die Kapelle zugebaut und im untern Teile, unter Belassung eines kleinen, auf die Kirche ausgehenden Doppelfensters, analog den Seitenfenstern der Kapelle, geschlossen. An der Nordseite der unteren Kapelle bezw. des Beinhauses befindet sich eine Nische für die Totenleuchte, welche mit einem zierlichen Renissancetürchen in Schmiedeeisen abgeschlossen ist.

Im Chor sind drei schöne Wandnischen bezw. Schränkchen, von denen eines an der Nordseite, eines dicht daneben an der Ostseite und das dritte an der Südseite ist. Letzteres diente zur Aufnahme der hl. Öle oder von Reliquien, ebenso das an der Ostseite, während das an der Nordseite als Tabernakel benutzt wurde.[20])

So unregelmäfsig der Grundrifs auf den ersten Blick erscheint,**) so läfst er sich doch, ebenso wie der Aufrifs, mittelst des gleichseitigen Dreiecks in seine einzelnen Teile zerlegen. Die Kirche ist eine dreischiffige Hallenkirche, ähnlich der Kirche in Wolfhagen und Warburg-Altstadt. Die Seitenschiffe sind nur wenig niedriger als das Mittelschiff.***) Chor und Seitenschiffe sind geradlinig geschlossen. Vier mächtige Rundpfeiler mit vorgelegten schweren Diensten tragen die Gurtbögen. Die Diagonalrippen des Mittelschiffes werden von kleinen, im oberen Viertel der Säulen ansetzenden Diensten aufgenommen. Da die Seitenschiffgewölbe keine Rippen haben, so fehlen naturgemäfs dort auch die kleinen Dienste. Die Wandpfeiler der Seitenschiffe mit ihren den Gurtbögen entsprechenden Diensten fangen erst in Höhe der kleinen Dienste des Mittelschiffpfeiler an und laufen auf weit ausgekragten Konsolen auf. Die Kapitale zeigen breit und naturalistisch gehaltenes frühgotisches Blattwerk. Die dem Turm zunächstliegende Säule hat noch romanisierende Formen im Kapital, scheint also wohl vom ersten Entwurf herzu-

*) Siehe Abb. 5. **) Vergl. Abb. 4 u. 8

[20]) Eine Abbildung des letzteren sowie der Portale befindet sich in Statz und Ungewitter, »Musterbuch«.

*) S. Abb. 1 u. 2. **) Vgl. Abb. 1. ***) Vgl. Abb. 3.

Digitized by Google

rühren; auch die Portalkapitäle zeigen den kräftigen frühgotischen Charakter.

Das Fenstermaafswerk ist ganz verschiedenartig behandelt. Einige Fenster haben aufsen, andere innen vorgelegte Säulchen und in den Bögen entsprechende Rundstäbe. Zierliche Laubkapitäle markieren den Bogenkämpfer [21])

Geradezu mustergültig ist die Anlage der Portale*) und ihre Durchführung. Während das Nordportal die mächtigen, strengen Formen der Frühgotik zeigt, weist das Südportal und besonders das Westportal die entwickelten Formen vom Ende des XIII. Jahrh. auf. Das Südportal hat an Stelle des einfachen Tympanons einen kleeblattförmigen Bogen über jedem Flügel der Doppeltür, während Nord- und Westportal keine Mittelpfeiler haben. Das Westportal ist besonders reich gestaltet und hat an jeder Seite zwei zierliche Wandnischen mit feinen Baldachinen überdeckt, welche auf schlanken Säulchen ruhen. Die Steinsitze sind an der Unterseite mit einer Nachbildung von Miserikordien versehen. Das Bogenfeld, welches aber nur die obere Hälfte des Bogens ausfüllt, zeigt in Reliefligiuren den Heiland als Weltenrichter, rechts und links Maria und Johannes. In dem Scheitel des Portalbogens halten zwei Engel über dem Heilande einen Baldachin. An Stelle der Kreuzblume im Portalgiebel steht ein leider sehr verstümmelter Engel mit der Posaune. Die Giebelschultern zieren stark verwitterte Tiergestalten. Die Tür wurde im XVIII. Jahrh. enger und niedriger gemacht und soll jetzt wieder in ihrer ursprünglichen Gestalt hergestellt werden.[22])

[21]) Lotz, »Kunst-Topographie Deutschlands« I, S. 13 nennt unter den frühgotischen Kirchen von vorzüglicher Schönheit neben den Kirchen in Freiburg i. B., Erfurt, Elisabethkirche in Marburg neben den Kirchen in Soest, Regensburg, Straßburg, Trier und dem Dom in Altenberg, auch die Marienkirche in Volkmarsen.

[22]) Die Figuren des Südportales sind später angebracht worden und gehören ihrer Formgebung nach in das XV. bezw. XVI. Jahrh. Fragmente der früheren Figuren liegen noch im Beinhause.

Die Strebepfeiler endigen oben geradlinig wie in Marburg und Warburg und besafsen zweifelsohne früher Wasserspeier, welche jetzt spurlos verschwunden sind.

Eine eigentümliche Inkonsequenz zeigt die Choranlage. Während nämlich die schmalen Seitenschiffe mächtige Strebepfeiler haben, ist das Chor ganz ohne Strebepfeiler und sind diesem Mangel wohl auch die Risse in der Ostmauer zuzuschreiben.

Über dem Ostfenster befindet sich noch eine kleeblattförmig geschlossene Nische mit einer sitzenden Figur.

*) Vergl. die Abb. 6, 9 und 10.

Wie aus der Inschrift an der Turmgallerie hervorgeht, wurde diese mit der reizvollen Turmbekrönung im XVI. Jahrh. ausgeführt, die Gallerie ist abweichend von den andern Bauteilen in Anröchter Stein ausgeführt und zwar mit aufrecht stehenden dünnen Platten, welche an der Aufsenseite mit schwach vertieftem Maßwerk versehen sind und mittelst Eisenklammern verbunden waren. Die Eckfialen*) sind mittelst eines Bogensteines mit der Turmmauer verbunden, der in seinem oberen Teile ausgehöhlt ist und das Wasser des Helmes über die Fialen hinweg mittelst Wasserspeiern nach Aufsen leitet. Vier Türen geben vom Turme aus Zugang zu der Gallerie. Das innere Turmmauerwerk trägt noch die Spuren des Brandes.

Die Volkmarser Kirche hat eine so auffallende Ähnlichkeit in der Gesamtanlage, besonders aber in den Detailbildungen mit der Kirche in Warburg-Altstadt, dafs die Annahme wohl gestattet ist, dafs beide aus den Händen desselben Baumeisters hervorgegangen sind. Nun befindet sich an der Warburger Kirche in der Aufsenlaibung des südlichen Chorfensters die Inschrift *Johann Pardan me curavit Mariae.* Dieser Johann Pardan stammt aus einer alteingesessenen Familie von Scherfede und kommt als Sohn des Olricus cognomento Pardan zuerst in einer Urkunde vor, welche Spilker in das Jahr 1219 setzt, die aber auch einer späteren Zeit angehören kann, worin Conrad und Otto, Brüder des Grafen von Everstein, über eine area in Scerve (Scherfede) bestimmen, welche dem Olricus Pardan gehörte. Im Jahre 1263 entscheidet Otto Graf von Everstein und sein Sohn Albert eine Streitigkeit zwischen Johannes de Paderborne und Johannes cognomento Pardan über ein Haus und eine area in scerve.

Johann Pardan wird als civis in Warburg-Altstadt in zwei Urkunden vom 4. und 18. März 1268 genannt. Er befand sich mit manchen andern Warburger Bürgern unter den Gegnern der Dominikaner, denen der Bischof von Paderborn die frühere Altstädter Kirche, welche an Stelle der jetzigen Dominikanerkirche stand, überwiesen hatte und die Altstädter der obern Kirche St. Peter zuteilte. Darüber waren die Bürger sehr aufgebracht und bedrängten die

*) Vergl. Abb. 2

Digitized by Google

Mönche so, dafs die geistliche Behörde einschreiten mufste. Am 14. Oktober 1286[23]) fordert der Geismarer Kanonikus Konrad von Gandern die in der Urkunde genannten Bürger auf, die Brüder des Predigerordens in dem rechtmäfsigen Besitz der Marienkirche nicht zu stören und die Beleidigungen gegen dieselben zurückzunehmen. Am 28. Dezember 1286[24]) teilt derselbe dem Erzbischof Siegfried von Cöln mit, dafs er infolge Mandats die benannten Bürger zum Verhör nach Cöln citiert habe in Sachen des Warburger Predigerordens. Am 15. Februar 1287[25]) trägt Erzbischof Siegfried von Cöln seinem Official unter Erzählung des ganzen Sachverhaltes auf, die Untersuchung gegen die Übeltäter in Warburg zu führen und gibt an demselben Tage[26]) den Auftrag, gegen die Genannten mit der Exkommunikation vorzugehen.

Am 14. Mai 1287[27]) befiehlt Bischof Otto von Paderborn den Pröbsten von Gehrden, Willebadessen und Arolsen nach nochmaliger Mahnung die Genannten zu exkommunizieren.

Am 21. Mai 1287 hebt Bischof Otto von Paderborn die Exkommunikation wieder auf, nachdem die genannten Bürger sich mit dem Predigerkloster verglichen haben und schenkt der Altstadt den Platz für die neue Kirche, die im Jahre 1297 vollendet und 1299 eingeweiht wurde.[28]) Wenn nun auch Johann Pardan in diesen Urkunden mit Namen aufgeführt ist, so tritt er doch nicht besonders hervor und gehört nicht einmal zu den consules. Wenn er nun trotzdem in hervorragender Weise an der Kirche verewigt ist, so kann man wohl mit Recht annehmen, dafs er der Erbauer derselben ist und darf dann aus der Übereinstimmung der Detailformen mit der Volkmarser Kirche schliefsen, dafs auch diese von ihm gebaut wurde. Die Warburger Kirche wurde 1299 eingeweiht. Demnach mufs die Volkmarser Kirche zuerst gebaut sein, was sowohl mit den Formen und besonders mit der einfachen Choranlage übereinstimmt, als auch mit den Daten.

Als Baumaterial ist der in der Nähe von Volkmarsen gewonnene grobkörnige Sandstein von gelblich grauer und roter Farbe verwendet und zwar in mächtigen Quadern. Zu den feinern Arbeiten scheint der feinkörnige Wrexener Stein verwendet zu sein. Der Volkmarser Stein gehört der Buntsandsteinformation an, welche in dem bei weiten gröfsten Teile des Regierungsbezirks Cassel und des benachbarten Fürstentums Waldeck auftritt.[29]) Der Stein ist hart und wetterbeständig, was sich daraus ergibt, dafs eine Verwitterung, mit Ausnahme der feinen Inschriften, nur am Westportal zu bemerken ist und ist es nicht einmal wahrscheinlich, dafs der Volkmarser Stein zu den Profilarbeiten verwendet wurde.[30])

Der Flurbelag, welcher genau in der alten Lage geblieben ist, besteht aus Sandsteinplatten, welche in den Gängen stark ausgeschlissen sind. Der Boden aufserhalb ist im Laufe der Jahrhunderte angewachsen und soll jetzt wieder so tief abgetragen werden, dafs die Kirche frei zu liegen kommt und dann nicht mehr unter der Bodenfeuchtigkeit zu leiden haben wird.

Mit Hülfe eines Kaiserlichen Gnadengeschenkes und der Opferwilligkeit der Stadt, welche schon unter dem früheren, als Dechant in Fritzlar verstorbenen Herrn Pfarrer Kreisler, nicht minder unter dem jetzigen Herrn Pfarrer Günst hervortrat, wird es möglich sein, die Kirche in ihrem Zustande zu erhalten und sie vor dem zerstörenden Einflusse der Feuchtigkeit zu schützen. Die Ausführung der Wiederherstellungsarbeiten liegt in der Hand des Unterzeichneten.

Gelsenkirchen. Lambert v. Fisenne.

[23]) »Westf. Urkundenbuch« Nr. 1902.

[24]) Desgl. Nr. 1909.

[25]) Desgl. Nr. 1921.

[26]) Desgl. Nr. 1926.

[27]) Desgl. Nr. 1940.

[28]) Adolf Gottlob „Die Gründung des Dominikanerklosters Warburg mit einem Anhang von Urkunden und Registern zur Geschichte des Klosters“, »Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde Westfalens«, Bd. 60.

[29]) J. Block, »Über wissenschaftliche Werthestimmung der Baumaterialien etc.« Sitzungsbericht d. Niederrh. Ges. f. Natur- u. Heilkunde. Bonn 1902.

[30]) Die Verwendung des grünlichen Anröchter Steines zur Turmgalerie mag wohl darin ihren Grund haben, dafs man den Volkmarser Stein zu den feinen Profilierungen nicht gebrauchen konnte, dann aber auch vielleicht darin, dafs ein Baumeister aus der Soester Gegend, wo dieser Stein fast ausschliefslich zu den Kirchenbauten verwendet wurde, den Bau in Volkmarsen geleitet hat.

Über die Ruine Kogelberg erschien vor kurzem eine interessante Broschüre von Ernst Happel, Verlag von Carl Victor in Cassel, auf welche wir noch aufmerksam machen möchten.

Digitized by Google

Neue Gedenktafel des Kanonikus Georg von Eyschen im Cölner Dom.

(Mit Abbildung.)

Dem Staatsminister des Grofsherzogtums Luxemburg, Herrn Dr. Paul Eyschen, ist die hier abgebildete Grabplatte zu danken, die dem Andenken an seinen Vorfahren, den Canonicus Capitularis Georg von Eyschen in der St. Stephanuskapelle des Cölner Domes neuerdings gewidmet ist. Von Wilhelm Mengelberg in Utrecht gezeichnet, wurde sie von Goldschmied Heinrich Birgel zu Cöln in Messing graviert und über dem alten Wandschrank (für die hl. Öle), unmittelbar unter der Fensterschräge befestigt, wo sich für sie 110 *cm* Höhe und 120 *cm* Breite als Mafse von selbst ergaben. — Von den beiden Figuren, welche ihren Hauptschmuck bilden, stellt die eine den Namenspatron des hier Gefeierten dar, der 1639 den Altar dieser Kapelle mit dem jetzt im Bibliotheksaale befindlichen grofsen Gemälde der Steinigung des hl. Stephanus von Maler Johannes Hulsmann errichten liefs, 1664 im Alter von 72 Jahren starb und hier seine Ruhestätte fand; die andere Figur des hl. Paulus ist mit Rücksicht auf den Stifter gewählt, und die verschiedenen hierauf bezüglichen Angaben und Daten haben in der Unterschrift Ausdruck gefunden.

Nicht nur lokale Rücksichten, welche in dieser Kapelle für ein Epitaph eine andere Stelle nicht bieten, nicht nur traditionelle Erwägungen, welche gravierte Messingtafeln gerade in der Ursprungszeit dieser Kapelle und in unserer Stadt zeigen, von der sie die englische Bezeichnung „Cullen plate" angenommen haben sollen, empfahlen diese Form der Gedenkplatte, sondern auch der Umstand, dafs für ein nicht zu auffälliges und doch wirkungsvolles, den alten Glas- und Wandmalereien im Kapellenkranz des Domes sich anschliefsendes Monument diese vornehme Technik am geeignetsten schien. Der Zeichner wie der Graveur haben ihre Pflicht getan, und die Tafel, die sie geschaffen haben, darf als mustergültig bezeichnet werden.

Wenn schon die im Kapellenkranz vorherrschenden Architekturformen eine ähnliche Anordnung für die Tafel nahelegten, so ergaben sie sich auch als Notwendigkeit für die Fassung der beiden Standfiguren und des zwischen ihnen anzubringenden Stifterwappens. Die kräftigen Pfeiler mit ihren Sockeln, Wimpergen, Fialenbildungen, die Bogenstellungen mit ihren Mafswerken und Krabben, darüber die Hohle mit ihrem Blattfries sind der Domarchitektur entlehnt und in der dekorativen Weise ausgestaltet, wie sie von der Flächenverzierung gefordert wird. Die beiden Figuren, die auf der breiten Tafel durch kräftige, stämmige Behandlung sich Geltung verschaffen mufsten innerhalb der Nischen, in denen sie keine zu grofsen und nur gefällige Lücken lassen durften, sind ebenfalls im Sinne der Domfiguren gezeichnet mit den Konzessionen, welche unser Geschmack auch bei diesen monumentalen Aufgaben beanspruchen darf. Und damit auch hier dem Reichtum der Architektur hinsichtlich der Gewänder und Hintergründe keine Armut gegenüberstehe, sind diese mit gravierten und punzierten Blattornamenten versehen, welche nicht nur gefällig zieren, sondern auch einen grofsen Teil der Tafel beherrschen, den Glanz der Vergoldung vornehmlich an den Stellen mildernd, an denen sie sonst zu stark sich geltend machen würde, hier allerlei spielende Reflexe verursachend. Die stark betonten Konturen und Schatten, deren korrekte Zeichnung und feste Struktur der ganzen Tafel ihre aufserordentlich bestimmte Wirkung verschaffen, sind mit schwarzem Kitt ausgestrichen, der die Sicherheit und Schärfe der Linienführung um so klarer erkennen läfst. — Der Inschriftfries, dem auch durch die ihn wie die ganze Tafel einfassende Rosettenborte der Zusammenhang mit ihr und damit der Sockelcharakter gewahrt wird, ist in vollkommenem Mafse von der ornamentalen Form beherrscht, die jeder monumentalen Inschrift eigen sein soll; der Grund ist ausgehoben und schraffiert, wodurch sich die einzelnen Buchstaben, scharf umschnitten, um so bestimmter abheben, so dafs sie selbst in der starken Verkleinerung unserer Abbildung noch leicht erkennbar sind.

Die ganze Tafel verdient daher in ihrem Entwurf wie in ihrer Ausführung, in ihrer Gesamtheit, wie in ihren Einzelheiten uneingeschränktes Lob, und es wäre ihr zu wünschen, dafs sie Schule machen möchte, wozu es an Gelegenheiten heutzutage nicht fehlen dürfte; denn häufig tritt das Bedürfnis nach Gedenktafeln auf, welche an und in öffentlichen Gebäuden gewisse Ereignisse, Verdienste u. s. w. festlegen sollen, und da dürfte eine gravierte

Digitized by Google

Messingtafel am gefälligsten zu gestalten, am leichtesten und wirkungsvollsten anzubringen sein, mag sie eingelassen, vorgelegt, selbst nur aufgehängt werden. Auch für private Zwecke erscheint sie geeignet, denn wer möchte leugnen, dafs sie auch im Zimmer an der Wand als Festgeschenk einen ernsteren Eindruck machen würde, als manche gemalte Adresse, bei der die Komposition selten einheitlich, die ordentlich gepflegt und auf den Gipfel künstlerischer Durchbildung erhoben hat, bis tief in die Renaissance, die das Erbe des Mittelalters gerade auf diesem mehr technischen Gebiet gehütet und entwickelt hat. An diesen Schatz mufs wieder angeknüpft werden für alle Inschriften, die monumentalen Zwecken dienen sollen, also auch für die der liturgischen Gefäfse, an denen sie im Laufe der Zeit verkümmert sind.

Wirkung in der Regel zu spielend ist, nicht im Verhältnis zu der Feier, an die sie die Erinnerung festhalten soll. Diese würde in viel einfacherer Art, auf viel monumentalere Weise bewahrt durch eine Metalltafel, wenn ihr eingegrabener Schmuck auch nur in einer Inschrift besteht, etwa mit einer Initiale (in die ein Figürchen komponiert werden könnte). In allen Stilarten gibt es dafür vortreffliche Muster von der romanischen Periode an, in der die Buchstaben wuchtig eingegraben wurden, durch die ganze gotische Zeit, welche die ornamentale Schrift aufserordentlich gepflegt und auf den Gipfel künstlerischer Durchbildung erhoben hat, bis tief in die Renaissance, die das Erbe des Mittelalters gerade auf diesem mehr technischen Gebiet gehütet und entwickelt hat. An diesen Schatz mufs wieder angeknüpft werden für alle Inschriften, die monumentalen Zwecken dienen sollen, also auch für die der liturgischen Gefäfse, an denen sie im Laufe der Zeit verkümmert sind.

Was der Mode zu dienen, Aufsehen zu erregen bestimmt ist, wie das Firmenschild, das Plakat u. s. w., mag in allerlei Buchstaben-Spielereien sich gefallen, was aber Erinnerungen bewahren, ernste Gedanken wecken, auf die Dauer befriedigen soll, das behaupte sich im Fahrwasser der alten guten Beispiele. Wird der ernste Schriftcharakter und seine korrekte Ausführung von den Bestellern wieder betont, dann wird es nicht fehlen an Künstlern, die Inschrifttafeln zu entwerfen und auszuführen verstehen, auch in Metall. Schnütgen.

Digitized by Google

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

IX. (Mit 2 Abbildungen.)

23. Reliquienbuch der katholischen Kirchengemeinde zu Wetzlar.

Von dem hier abgebildeten Reliquienbuch (Nr. 715 des Katalogs), 31 *cm* hoch, 23 *cm* breit, 5 *cm* dick, besteht der Kern in Buchenholz, das nur auf der Rückseite in die Erscheinung tritt, mit Verschlufs versehen zum Schutze der zu bergenden Reliquien. Ringsum sind Silberplatten aufgenagelt, auch auf der Vorderseite als Einfassung für die vertiefte Mittelfüllung, wie als Grund derselben, mithin als Fond für die Kreuzigung. Die Figuren derselben: der Kruzifixus, Maria und Johannes, etwas derbe, aber gut modellierte und charakterisierte Gestalten in spätgotischer mitteldeutscher Stilisierung, sind aus Silber getrieben und ganz vergoldet mit Ausnahme der Karnationspartien und des Kreuztitels. Auch die flachen breiten Kreuzbalken, welche durch die eingravierte Nachbildung der Holzmaserung eine gewisse Gliederung erhalten haben, sind vergoldet. Am Fufse des Kreuzes ist eine quadratische Kapsel angebracht, von der der Deckel verschwunden ist, bestimmt, das Heiligtum zu verdecken, das hier aufbewahrt wurde, vielleicht eine Kreuzpartikel. Ein aufgenageltes kräftiges Doppelprofil rahmt die Mittelgruppe wirkungsvoll ein, sie scheidend von der breiten Einfassung, welche ringsum von einem ebenfalls aufgenagelten Profil umsäumt wird. Auf den Ecken, etwas in dieses einschneidend, sind die Medaillons der Evangelistensymbole angebracht, gut gezeichnete, silbergegossene Reliefs, welche die Ecken vortrefflich markieren und vergoldet vom Silbergrund gut sich abheben. — Alles wirkt somit zusammen, um mit einfachen Mitteln eine gute Wirkung zu erreichen, als die Frucht der klaren Anordnung, der korrekten Modellierung, des geschickten Wechsels von Silber und Gold. Als Vorbild für das Frontale eines Mefsbuches würde sich diese Tafel eignen, die für ihren ursprünglichen Zweck kaum noch in Frage kommen könnte, denn diese Art der Reliquienfassung ist für die heutigen Bedürfnisse derselben nicht geeignet.

Digitized by Google

24. Deckel eines Reliquienbuches in demselben Besitz.

Dieser Deckel (Nr. 716), 32 *cm* hoch, $22^1/_2$ *cm* breit, $3^1/_2$ *cm* dick, gleichfalls aus Buchenholz gebildet, ist ringsum mit einfachem Messing beschlagen, oben mit vergoldetem Messing und mit Silberbörtchen in der Umfassung. Profilierte vergoldete Leisten gliedern die Tafel, deren Mittelfeld mit fünf gegossenen Medaillons der Kreuzigung und der Evangelistensymbole in ungefafster, unorganischer Anordnung geschmückt sind. Dasselbe Kreuzigungsrelief ziert die vier Ecken, und die zwischen ihnen liegenden Streifen bestehen in getriebenen Rankenzügen von Weinlaub oben und unten, von Eichenlaub an den Seiten. Die Ausführung derselben ist handwerksmäfsig, aber korrekt, auch hinsichtlich der hochgotischen Stilisierung, in der ebenfalls die Medaillons gehalten sind, wie sie um die Wende des XIV. Jahrh. zu den Modellbeständen jedes ordentlichen Goldschmiedes gehörten. Dieser figurale Besitz und die Verfügung über die einfachen Blattornamente genügten, bei hinreichender Vertrautheit mit der Technik, für die Ausführung von Geräten, die trotz ihrer Einfachheit und Wohlfeilheit als würdig und formschön bezeichnet werden dürfen. Es darf daher auch der Nachahmung solcher Tafeln, seien sie zu Buch- oder Kästendeckeln bestimmt, das Wort geredet werden, freilich mit dem Ratschlag, dafs für das Mittelfeld eine einheitliche figurale Darstellung gewählt werde, etwa die Majestas Domini, so dafs dann auch die Evangelistensymbole für die Ecken reserviert bleiben. — Im übrigen bilden diese kleinen flachen Reliefs, zumal in gestanzter Technik, ein sehr dankbares Verzierungsmittel nicht nur für Deckel und Kreuze, sondern auch für Stickereien, denen sie als Pailletten eingefügt, zu grofsem Glanze verhelfen, wie ihn besonders im XIV. Jahrh. die norddeutschen Frauenklöster mit Vorliebe an Paruren, Antependien, Korporalienschachteln, also an gestickten Flachgebilden anbrachten, die nicht auf den Faltenwurf berechnet waren. Auf diesen sind sie in der Regel derart befestigt, dafs sie entweder von einer Sammetunterlage als aufgenähte Ornamente glanzvoll sich abheben, oder den Mittelpunkt bilden, sei es von farbigen Stickereien, sei es auch, was gewöhnlich der Fall, von ebenfalls aufgehefteten Loth- oder Schmelzperlen, auch Korallen, mit denen sie sich zu reicher Wirkung vereinen. Schnütgen.

Digitized by Google

Bücherschau.

Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus; von Dr. Joseph Sauer. Mit 14 Abbildungen im Text. Herder, Freiburg 1902. (Preis 6.50 Mk.)

Der kirchlichen Symbolik, welche im XIII. und XIV. Jahrh. ihren Höhepunkt erreichte, ist hinsichtlich ihres Ursprungs, ihrer Anwendung, ihrer Bedeutung dieses Buch gewidmet, welches diese früher vielfach etwas unklar und willkürlich behandelte Frage gründlich prüft mit grofser Objektivität und umfassenden Kenntnissen, daher mit vielen neuen wichtigen Ergebnissen. — In der Einleitung werden die bedeutendsten Symboliker dieser Glanzzeit: Honorius, Sicardus und Durendus behandelt, die jedoch nicht Schöpfer ihrer Ideen waren, sondern nur deren Zeugen. — Woher diese Ideen stammten und woraus sie im einzelnen sich bezogen, zeigt der I. Teil, der zunächst das hl. Schrift als die Quelle der Symbolik nachweist, sodann die Verwendung der letzteren in der Gruppierung der Zahlen und der Himmelsgegenden, für welche bereits das Altertum Anhaltspunkte bot. Die Übertragung der sinnbildlichen Beziehungen auf das Kirchengebäude bildet den reichen Inhalt des zweiten Abschnittes, der das Material und die einzelnen Bestandteile des Gotteshauses, Turm und Glocken, Altar und liturgisches Gerät, endlich den Schmuck der Kirche in das helle Licht der mittelalterlichen Symbolik rückt. Was die Autoren in dieser Hinsicht lehren, wird nicht kritisch geprüft, denn das war nicht die Aufgabe des Verfassers, sondern sorgsam registriert, und überaus lehrreich ist das hier mit gröfstem Fleifs zusammengetragene und geschickt gruppierte Material, welches zugleich die Entwicklung der mittelalterlichen Symbolik und ihre Zuspitzung auf die Kirche als die Braut Christi illustriert. — Von ganz besonderem Wert ist der II. Teil, der die Beziehungen zwischen der Kirchensymbolik und der bildenden Kunst darlegt, und zwar im allgemeinen, wie in den Einzelnfällen, wobei als Hauptgrundsatz sich ergibt, dafs die Hauptsymboliker nicht den Künstlern die Programme lieferten, sondern nur die Kenntnis verschafften von der in der Kirche üblichen Auffassung, dafs mithin die Liturgie die eigentliche Nährmutter war, ein Hymnus, eine Predigt, ein Schauspiel nur insofern, als sie von ihr inspiriert waren. — Den Bildercyklen an den Kirchenportalen und -Fassaden widmet der Verfasser ein eigenes langes Kapitel, das bedeutendste des ganzen Buches, diese Cyklen als die ganze Kirchensymbolik des Mittelalters in genialster Weise zusammenfassend und damit einen theoretisch wie praktisch überaus fruchtbaren Gedanken anregend, der zum fleifsigen Studium drängt, wie das ganze Buch.

Schnütgen.

Die Kunst im neuen Jahrhundert. Von Dr. Erich Franz, Professor an der Universität Breslau. Breer & Thiemann, Hamm i. W. 1902.

Als Heft 3 der »Frankfurter zeitgemäfsen Broschüren« umfafst diese Stadie nur 44 Seiten, bietet auf ihnen aber nicht nur eine Kritik der neuen Kunstbewegung, sondern auch einen Überblick über die Kunstentwicklung der beiden letzten Jahrhunderte. Wie sehr der Verfasser mit ihr vertraut ist, beweist die Überfülle des hier gebotenen Materials, und die trotz derselben versuchte Charakterisierung der einzelnen Meister, deren Namen hier wohl hundertfach begegnen. Auf der Suche nach einem neuen Stile begleitet der Verfasser die Künstler der letzten Jahrzehnte namentlich in England und Deutschland mit der Betonung der historischen Stile, ihrer Bedeutung und fortdauernden Berechtigung, den Ansprüchen der Neuzeit, ihren Errungenschaften und Bedürfnissen gerecht werdend. Nachdem „der Weg Englands, sogar hinsichtlich des Problems der Hauskunst an den so mächtigen, durch und durch architektonischen Typus der Gotik anzuknüpfen, als der richtige" erklärt ist, wird auch als die Aufgabe Deutschlands bezeichnet „auf den Fels der Gotik sich zu stützen, nicht in geistloser Nachahmung" (der übrigens kein Mensch direkt oder indirekt das Wort redet). Damit erscheint freilich die Klage, dafs die Münchener Basilika St. Bonifaz nur wenig Nacheiferung gefunden habe, nicht recht vereinbar, wie auch verschiedene andere Anklagen betreffs neuerer Kirchenausstattungen in dieser Allgemeinheit nicht hinreichend begründet erscheinen, denn in der mit Recht, trotz ihres Archaismus, sehr gerühmten Art Essenweins sind doch mehrere Künstler tätig gewesen. — Übrigens darf man an den Geifselhieben des freimütigen Verfassers durchweg seine Freude haben, daran zugleich den Wunsch knüpfen, dafs es ihm gefallen möge, den modernen Ausschreitungen, die auch dem kirchlichen Kunstgebiet zu drohen beginnen, noch viel eingehender entgegenzutreten. Dafs von anderen kirchlichen Kunstkritikern mit dem neuen Stil geliebäugelt wird, weil er namentlich in dekorativer Hinsicht manches Gute habe, aber zugleich in Bezug auf ihn die Distanzparole ausgegeben wird, weil man noch nicht wisse, was aus ihm werde, ist kein Zeichen grofser Selbständigkeit, und dafs die Ausbildung, deren die alten Stile, zumal für kirchliche Zwecke, noch fähig sind, bei ihnen aufser Berechnung bleibt, ist kein Zeichen tiefer Einsicht.

Schnütgen.

Monographien des Kunstgewerbes, Verlag von Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig. Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit von Wilh. Bode. Mit einer Farbentafel, ca. 40 ganzseitigen Teppichaufnahmen nach seltenen Originalen und zahlreichen Illustrationen. (Pr. geb. 8 Mk.)

Moderne Gläser von Dr. Gustav Pazaurek. Mit 4 farb. Beilagen und 149 Abb. (Preis geb. 6 Mk.)

Diese Monographien, welche die einzelnen Zweige des kunstgewerblichen Schaffens in ihrer historischen Entwicklung, wie namentlich auch in ihrer modernen Betätigung darstellen wollen, führen sich durch den

Digitized by Google

Herausgeber Dr. Jean Louis Sponsel, Dresden, sowie durch das Verzeichnis der Mitarbeiter in der vertrauenswürdigsten Weise ein. Die Eröffnung durch Bode und sein Teppichwerk ist äußerst günstig, denn hier wird von dem berufensten Autor ein der Forschung kaum unterbreitetes Thema behandelt, welches von der größten aktuellen Bedeutung ist; schon beim ersten Abschnitt sagt der Verfasser sehr viel Neues, ja eigentlich Alles, was einstweilen über dieses Thema zu sagen ist, und das Material, das er dabei verarbeitet, zum großen Teil in vortrefflichen Abbildungen vorführt, zeugt von einer geradezu bewunderungswürdigen Kenntnis und Beherrschung des Stoffes. Die einzelnen Fabrikationsstätten entziehen sich freilich vorderhand noch zumeist der Feststellung, aber die Unterschiede der persischen und türkischen Teppiche, vornehmlich die Entwicklung der letzteren aus den ersteren werden klar gelegt, die Teppiche nach ihren Hauptmotiven in einzelne Gruppen geschieden u. s. w., so daß hier der weiteren Forschung in der anregendsten Weise der Weg gebahnt ist.

Auch das II. Bändchen über „Moderne Gläser" verdient alles Lob, weil es den Verfasser im Vollbesitz erkennen läßt der historischen, ästhetischen, technischen Kenntnisse und Erfahrungen, die nötig sind, um auf diesem schwierigen, gärenden Gebiete die richtigen Urteile zu fällen. Die Glasdekoration unserer Tage wird an der Hand der einzelnen Fabrikate erörtert und hinsichtlich der Formen wie der Farben, des Stils wie der Technik, der heimischen wie der fremden Erzeugnisse scharfe aber durchaus verständige Kritik geübt, die im letzten Kapitel: „Ausblick in die Zukunft" dahin ausklingt, daß „das Glas zu selbständigen guten modernen Objekten nicht weniger geeignet ist, als alle übrigen Stoffe" und daß das edel geformte, schön geschnittene Kristallglas immer die Krone aller Glaserzeugnisse bleiben wird.

Schnütgen.

Deutsche in Rom. Studien und Skizzen aus elf Jahrhunderten von G. von Graevenitz. Mit 100 Abbildungen, Rompläuen und Stadtansichten. E. A. Seemann, Leipzig 1902. (Preis Mk. 8.—.)

Mit Verständnis und Begeisterung sind die Studien gemacht und mit Streben nach Objektivität die aus ihnen hervorgegangenen Skizzen entworfen, die hier in einem prächtig illustrierten Bande sehr ansprechend geboten werden. Auf 10 Kapitel mit je einer deren Inhalt andeutenden Namensüberschrift ist der Stoff verteilt, der mit Karl dem Grossen und mit Otto III. beginnt, mit Goethe und mit Carstens schließt. Geschickt ist das Material zusammengesucht und -gestellt, welches sich hierfür dem Verfasser in überwältigender Fülle bot, und die Abbildungen, mit denen er seine Darlegungen begleitet, haben zum Teil den Vorzug, nicht am Wege gepflückt, sondern aus einer gewissen Verborgenheit hervorgesucht zu sein. Den Deutschen, die in Rom über die deutschen Erinnerungen informiert und zu den diesen entsprechenden Denkmälern begleitet sein wollen, wird das flott geschriebene Buch ein angenehmer Führer sein, der nicht auf Vollständigkeit Anspruch macht, aber manche gute Winke gibt.

G.

Rheinisch-westfälische Bildhauerkunst. Herausgegeben vom „Verein zur Förderung der Bildhauerkunst in Rheinland und Westfalen".

Unter dem vorstehenden Namen haben 21 Bildhauer, die in Düsseldorf, Cöln, Bonn, Aachen, Münster ihre Werkstatt haben, zu einer Vereinigung mit dem Sitze in Düsseldorf sich zusammengefunden, um wirksamer ihre Interessen zu vertreten, welche (gemäß dem vom Bildhauer A. Frische in Düsseldorf unterzeichneten Vorwort) vornehmlich darin bestehen, die Aufmerksamkeit der Behörden und des Publikums auf ihre Leistungen durch Besprechungen, Wanderausstellungen u. s. w. zu lenken, die auswärtige Konkurrenz, namentlich die des Auslandes, zu bannen, der industriellen Vervielfältigung der Denkmäler entgegenzuwirken. Hierbei wird mit Recht der Gedanke von der nationalen Bedeutung der Kunst, von ihrer traditionellen Eigenart in einzelnen Provinzen und Schulen, von der glänzenden Vergangenheit gerade des plastischen Kunstschaffens in diesen beiden Provinzen betont, und aus den beigegebenen 24 Tafeln mit guten Autotypien zahlreicher und mannigfaltiger Bildwerke (Kaiser-, Krieger-, Grab-Denkmäler, Springbrunnen, Porträts, Portale, Giebelfelder, Altartafeln u. s. w.) leuchtet das ernste Streben und tüchtige Können recht befriedigend entgegen. Daß in ihnen aber besondere provinziale Eigentümlichkeiten sich zeigen, engerer Anschluß an hervorragende Erzeugnisse älterer oder neuerer Richtung, kann nicht behauptet werden, nicht einmal bei den wenigen tüchtigen Denkmälern kirchlicher Art, denen in der Regel durch ihren Zusammenhang mit einem alten oder auch neuen Bauwerk eine besondere Stilart angewiesen ist. Aus den älteren Quellen zu schöpfen und die neueren Motive zu pflegen, dürfte als der Weg zu größerer Eigenart sich empfehlen, die dann als breitere Grundlage sich geltend machen darf für die stärkere Berücksichtigung der heimischen Künstler.

R.

Altfränkische Bilder mit erläuterndem Text von Theodor Henner. Jahrgang 1903.

Zum neunten Mal erscheint dieser Jahresbote, der aus dem unerschöpflichen Schatze der alten fränkischen Kunstdenkmäler stets neue Proben in Bild und Wort bietet, gute Abbildungen und belehrenden Text. Der Umschlag zeigt in farbiger Wiedergabe das äußerst merkwürdige Cyriakuspanier, eine gewaltige romanische Fahne mit der Figur des hl. Kilian, deren Technik eine genauere Beschreibung verdient hätte, nebst der noch älteren und interessanteren Stickerei, welche die Himmelfahrt Alexanders des Großen darstellt (vergl. den laufenden Jahrgang dieser Zeitschrift Sp. 179). Im Innern wechseln Kirchen der romanischen, gotischen, Rokoko-Zeit (zwei Landkirchen des berühmten Balthasar Neumann) mit Fachwerkbauten des XVI. Jahrh. und noch späteren Profanbauten ab, spätgotische Stein- und Holzfiguren mit Renaissance- und Zopfepitaphien, also eine bunte Reihe von Denkmälern, von denen die Mehrzahl minder bekannt ist.

G.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Die Marienkirche in Volkmarsen. (Mit 11 Abbild.) Von LAMBERT V. FISENNE 1

Neue Gedenktafel des Kanonikus Georg von Eyschen im Cölner Dom. (Mit Abbildung.) Von SCHNÜTGEN . . . 21

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. IX. (Mit 2 Abbild.) 23. Reliquienbuch der katholischen Kirchengemeinde zu Wetzlar. 24 Deckel eines Reliquienbuches in demselben Besitz. Von SCHNÜTGEN 25

II. BÜCHERSCHAU: Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Von SCHNÜTGEN 29

Frantz, Die Kunst im neuen Jahrhundert. Von SCHNÜTGEN 29

Bode, Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit; — Pazaurek, Moderne Gläser. Von SCHNÜTGEN 30

Graevenitz, Deutsche in Rom Von G. 31

Rheinisch-westfälische Bildhauerkunst. Von R. 32

Altfränkische Bilder. Jahrg. 1903. Von G. 32

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. April 1903.

Digitized by Google

Antiquarisches Angebot wertvoller und meist seltener kunsthistorischer Bücher.

Zu sehr ermässigten Preisen offerieren wir:

Annales archéologiques, publ. p. Didron aîné et Ed. Didron. Collection complète: 28 vols. (y compris la table générale qui forme le tome XXVIII). Paris 1844—84. 4 av. beaucoup de planches. Statt 840 Frcs. für **M. 360.—.**

Ausschliesslich mittelalterliche Archäologie. Sehr schönes Exemplar in dunkelgrünen Halbmaroquinbänden.

Augusti, J. C. W., Denkwürdigkeiten aus d. christl. Archäologie; m. besond. Rücksicht auf d. gegenwärtigen Bedürfnisse d. christl. Kirche. 12 Bde. Leipzig 1817—31. 8. Statt M. 67,50 für **M. 20.—.**

Aya Sofia. Constantinople, as recently restored from the Original Drawings by Chev. Fossati. 25 large coloured Views of the Interiors, and Exteriors, and Panoramas of Constantinople and richly illuminated. Title by Owen Jones, with Text in the French Language. London 1852. fol. Hfnbd. Statt M. 210 für **M. 75.—.**

Becker, C. u. J. v. Hefner, Kunstwerke u. Gerätschaften d. Mittelalters u. d. Renaissance. 3 Bde. Frankf. 1852—68. fol. m. 216 color. Kpfrtfln. Hbmaroqbde., unbeschn., ob. Schnitt vergoldet. Prachtexemplar. Selten. M. **240.—.**

Biblia Pauperum. Die Darstellungen der Biblia pauperum in einer Handschrift des 14. Jahrh. im Stifte St. Florian. Hrsg. v. A. Camesina, erläutert v. G. Heider. 34 Tafeln u. Text. Wien 1863. 8. Halbpergtbd. Sehr selten. M. **30.—.**

Boutovsky, V., histoire de l'ornement russe du Xe au XIIe siècle d'après l. manuscrits (grecs et slaves). 2 vols. Par. 1872. fol. av. 200 pl. col. Statt 400 Frcs. für **M. 180.—.**

Cahier et Martin, nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen-âge. 2 vols. Paris 1874—77. gr. in-4. av. plchs. en partie coloriées d'une execution supérieure et un grand nombre d'illustrations dans le texte, broché non rogné. Statt 160 Frcs. für **M. 90.—.**

Vol. 1. Curiosités mystérieuses. — Vol. 2. Ivoires, miniat. émaux. — Vol. 3. Décorations d'églises. — Vol. 4. Bibliothèques.

Canina, richerche sull' architettura più propria dei tempi cristiani. Ed. II. Roma 1846. fol. c. 145 tavv. Lwdbd. Selten. M. **70.—.**

Geschichte der deutschen Kunst. Bauknust von R. Dohme, Plastik v. W. Bode, Malerei v. H. Janitschek, Kupferstich u. Holzschnitt von C. v. Lützow, Kunstgewerbe v. J. v. Falke. 5 Bde. Berlin 1887—91. 4. m. zahlr. illustr. im Texte, Tafeln u. Farbendr. Hfrzbd., wie neu. Statt M. 108 für M. 45.—.

Jacquand, C., histoire de la Vierge, peintures murales de l'Eglise Saint-Philippe-du-Roule à Paris. Paris 1864. gr. in fol. av. 21 belles planches sur chine gravées p. Baudran d'après la photographie. Hfrzbd. Selten. Statt 60 Frcs. für **M. 26.—.**

Jahrbücher des Vereins v. Altertumsfreunden im Rheinland. Heft 1—86. Bonn 1842—88. 8. u. 4. mit vielen Tafeln. Statt M. 448.— für **M. 180.—.**

Jones, Owen, the Grammar of Ornament. Illustrated by Examples from various Styles of Ornament. 100 Folio Plates in Chromolithography containing 3000 Examples of the Decorations of all Ages and Nations a. Descript. Letterpress. London 1856. Imp. fol. Hfrzbd. Exempl. d. gross. selt. Ausgabe **M. 200.—.**

Knight, H. G., the Ecclesiastical Architecture of Italy, from the Time of Constantine to the 15th Century, w. an Introduction a. Text. 2 vols. Lond. 1842. fol. w. 81 plates. Schönes Exemplar in Halbmaroquinbden. Statt M. 216.— für **M. 75.—.**

Kondakoff, N., histoire de l'art byzantin considéré principalement dans l. miniatures. Edit. franç. originale publiée p. l'auteur sur la traduction d. Trawinski et précédée d'une préface de A. Springer. 2 vols. Paris 1886. 91. 4. av. fig. br. Statt 50 Frcs. für **M. 28.—.**

Labarte, histoire des arts industriels au moyen-Âge et à l'époque de la réinaissance. 5 vols. de texte gr. in-8. et 2 vols. de 2 frontispices et de 148 planches en couleurs, or et argent. Paris 1884—66. **M. 100.—.**

Prachtexemplar der ersten u. sehr seltenen Ausgabe in 6 roten Halbmaroquinbd., oberer Schnitt vergoldet, sonst unbeschnitten. Die in d. Jahren 1872—75 veröffentlichte 2. Ausgabe in 3 Bde. mit 75 Tafeln hat die erste Ausgabe nicht ersetzt.

— recherches s. la peinture en émail dis. l'antiquité et au moyen-âge. Paris 1856. 4. av. 8 planches soigneusement coloriées. **M. 36.—.**

Linas, C. de, l. origines de l'orfèvrerie cloisonnée. Recherches s. l. divers genres d'incrustation, la joaillerie et l'art d. métaux précieux. 3 vols. Arras 1877 bis 1887. gr. in-8. av. 117 planches. **M. 90.—.**

Magne, L., l'œuvre des peintres-verriers français. Paris 1865. gr in-fol. av. atlas de 8 plchs. et beaucoup de fig. dans le texte. Statt 120 Frcs. für **M. 70.—.**

Perret, L., catacombes de Rome. Architecture, peintures murales, pierres précieuses, vases, lampes, instruments, objets divers, inscriptions, figures et symboles gravés sur pierre. 1 vol. de texte et atlas de 5 vols. comprenant 325 planches dont beaucoup coloriées et rehaussées en or d'une exécution supérieure. Paris 1851—55. gr. in-fol. In Originalmappen. Wie neu. Statt 1300 Frcs. für **M. 550.—.**

Pistolesi e Guerra, il Vaticano descritto ed illustrado. 8 vol. Roma 1829—88. fol. c. 850 tavv. Prachtexemplar in Pergamenthdn. mit Goldschnitt. Schönes Exemplar. Statt 800 Frcs. für **M. 350.—.**

Prisse d'Avennes, l'art arabe d'après l. monuments du Kaire depuis le VIIe siècle. 1 vol. de texte et de 34 planches in-4. av. atlas de 3 vols. très gr. in-fol. renfermt. 200 planches dont 137 chromolithographies, 39 lithographies, 22 gravures en taille-douce et 2 heliogravures. Paris 1877. Prachtexpl. in rotem Halbmaroquinbdn. Ladenpreis der brochierten Exemplare 1000 Frcs., für **M. 550.—.**

Quaresmius, F., elucidatio Terrae sanctae historica, theologica, moralis. 2 voll. Antverpiae ex off. Plantiniana B. Moreti. 1639. fol. Ldbd. **M. 160.—.**

Vollständiges Exemplar der äusserst seltenen Originalausgabe mit der Karte v. Palästina, Ansichten v. Jerusalem, d. hl. Grabeskirche, der Marienkirche in Bethlehem u. vielen Plänen u. Abbildungen im Texte. Der 1. Band weicht insofern von der von Röhricht gegebenen Beschreibung ab, als er ausser dem gestochenen Titelkupfer mit der Jahreszahl 1639 noch ein gedrucktes Titelblatt mit der Jahreszahl 1684 enthält.

Roberts, D., the Holy Land, Syria, Idumea, Arabia, Egypt and Nubia from Drawings made on the Spot. W. Historical Descriptions by G. Croly and W. Brockedon, lithographed by L. Haghe. 6 vols. London 1842 bis 1849. Imp. fol. u. 250 fine plates tinted (many coloured.) Halbfrzbd. mit Goldschn. Das schönste Buch über das Heilige Land. Statt M. 840, für **M. 350.—.**

Roller, Th., l. catacombes de Rome. Histoire de l'art et d. croyances religieuses pendant l. premiers siècles du Christianisme. 2 vols. Paris 1881. fol. av. 101 planches br. Statt 250 Frcs. für **M. 150.—.**

Sabatier, J., iconographie d'une collection de 500 médailles romaines, byzantines et celtibériennes. CXX et 110 pages de texte et 194 plchs. gravées. St. Petersb. 1847. fol. Hlbldbd. Statt 240 Fr. für **M. 98.—.**

Nicht alle Exemplare, die im Handel vorkommen, sind so vollständig, wie dies hier.

Salzenberg, W., altchristliche Baudenkmale Constantinopels vom 5.—12. Jahrh. Auf Befehl Sr. Maj. des Königs aufgenommen u. beschrieben, im Anhang des Silentiarius Paulus Beschreib. der Agia Sophia metrisch übersetzt v. Th. Kreffin. 1 Textheft in grösstem Folioformat in Kupfertich, Lithographie u. prächt. Farbendruck. Mit Text in 4. Berlin 1854. Äusserst selten u. gesucht. Für **M. 320.—.**

Seroux d'Agincourt, J. B. G. L., Samml. v. Denkmälern d. Architektur, Sculptur u. Malerei v. 4.—16. Jahrh. Text 3 Tle in 1 Bde., 4. u. 32 Tfln. in 1 Bde. fol. Frankf. (ca. 1850) Hfrzbd. Statt M. 180 für **M. 50.—.**

— histoire de l'art p. l. monuments depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe. 6 vols. Paris 1823. fol. av. 325 plchs. Statt 720 Frcs. für **M. 120.—.**

Texier et Pullan, l'architecture byzantine on recueil de monuments des premiers temps du christianisme en Orient précédé de recherches historiques et archéologiques. Londres 1864. f. l. av. 70 planches en part. col. et 27 figures dans le texte. Lederbd. m. Goldschnitt. Für **M. 100.—.**

Vogué, M. de, le Temple d. Jerusalem. Monographie du Haram-Ech-Cherif, suivie d'un essai sur la ville sainte. Paris 1865. fol. av. 37 cartes et planches en partie coloriées. In Mappe. Sehr selten. Für **M. 114.**

Simmel & Co., Buchhandlung u. Antiquariat, Leipzig, Rossstrasse 18.

Digitized by Google

FA 26.2

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

MAY 21 1903
CAMBRIDGE, MASS.

HERAUSGEGEBEN
VON
Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XVI. JAHRG. HEFT 2.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1903.

Digitized by Google

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.

Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrath RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Dr. DÜSTERWALD Pfarrer an St. Martin (KÖLN).
Professor WILH. EFFMANN (KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (FREIBURG).
Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Königl. Baurath F. C. HEIMANN (KÖLN).
Domdechant Dr. JACOB (REGENSBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Von diesen bilden die Herren VAN VLEUTEN, ALDENKIRCHEN und SCHNÜTGEN den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Digitized by Google

HARVARD COLLEGE LIBRARY
MAY 21 1903
CAMBRIDGE, MASS.

Abhandlungen.

Neues silbervergoldetes Altarpültchen.

(Mit Abbildung.)

Seiner Erzbischöflichen Gnaden dem Hochwürdigsten Herrn Erzbischof Dr. Antonius Fischer von Cöln ist zur Inthronisationsfeier von den sechs Domvikaren, die den früheren Weihbischof als Ceremoniare auf den Firmungsreisen nacheinander zu begleiten pflegten, als sinniges Geschenk ein silbervergoldetes Meßpültchen verehrt worden. Vom Cölner Hofgoldschmied Josef Kleefisch (Gabriel Hermeling) im hochgotischen (durch den Dom nahegelegten) Stil ausgeführt, 43 *cm* breit, 39 *cm* tief, 12 *cm* hoch, verdient es wegen seiner originellen und gefälligen Form, wie soliden und sauberen Technik Abbildung und Beschreibung.

Auf den vier Ecken erscheinen je zwei stämmige Klauen als die Träger des ganzen Gestells, dessen Umfassung aus durchbrochen gegossenen und ziselierten Borten besteht, ovalartigen Rankenverschlingungen mit Weinlaub und Weintrauben, von denen jenes mehr die Zwickel füllt, diese die Mitte. Sie werden vorn unterbrochen durch das emaillierte Wappen mit dem Wahlspruch-Bande: *Omnibus prodesse, Obesse nemini*, auf den Seiten durch die Medaillonin schriften, gold auf blauem Grund: *Electo VI. Nov. MCMII, Confirmato XIV. Febr. MCMIII*, rückwärts durch die auf Goldgrund schwarz emaillierte Inschrift: *Inthronizato XIX Martii MCMIII Dr. Arnold. Steffens, Dr. Jos. Vogt, Carol. Bohlen, Matthias Dahlhausen, Joës Wellenberg, Joës Jansen, filialis obsequii ergo.* Der vortrefflich modellierte, kräftig und doch nicht zu schwer wirkende Rankenfries ist wie nach unten, so nach oben von einer tiefen Hohlkehle gefaßt, von der hier eine Schräge zur Deckplatte überleitet, mit dem Untersatze verbunden durch ein die ganze Breite einnehmendes Scharniersystem, in dem zugleich die niedrige Klappe sich bewegt mit dem auf schraffiertem Grund ausgesparten, daher sehr wirkungsvollen Minuskeldistichon:

In sedem 5ti Materni Antonio evecto
Ad aram qui erant ipsi quondam a libro.

Dieselben Rosettchen, welche ihren vertieften Rahmen verzieren, schmücken auch ringsum die Pultdecke, eine reich durchbrochene mit rotem Leder hinterlegte Tafel. Bis zur Höhe der Klappe wird dieselbe friesartig durch eine ausgesägte Eichenranke gegliedert und Eichenlaub füllt auch die Zwickel, welche die fünf Medaillons scheiden: das die Mitte beherrschende, über dem Buch stehende Lamm Gottes mit den zwölf Nasenornamenten der Umrahmung, und die in Vierpässe gespannten, ebenfalls im Silberton belassenen Evangelistensymbole. Diese Anordnung ist sinnvoll in der Idee, gefällig in der Gruppierung, klar in der Ausführung, so daß der Deckel in symbolischer wie in künstlerischer Beziehung durchaus befriedigt. Schon im früheren Mittelalter war diese ebenso effektvolle wie einfache Durchbruch- bezw. Ausschneidetechnik beliebt, was z. B. beweisen: das höchst merkwürdige romanische Tragaltärchen des Franziskanerklosters zu Paderborn (Katalog der kunsthist. Ausstellung Düsseldorf 1902 Nr. 613), der romanische Buchdeckel im Musée Cluny («Zeitschr. für christl. Kunst» Bd. III, Sp. 181 u. 182 ff.), der frühgotische Bucheinband des Cölner Kunstgewerbemuseums (dieselbe Ztschr. Bd. I, Sp. 25/26 ff.). Die kräftigen Gravuren, welche sie auszeichnen, zeigen den Weg für die ornamentale Behandlung, zu der im vorliegenden Falle noch eine sporadisch angebrachte schwache Aufbucklung der flachen Blatt- und Maßwerkornamente hätte hinzutreten dürfen zur Erreichung noch größerer Mannigfaltigkeit und Bewegung. Der roten Lederunterlage haben im Mittelmedaillon aufgedrückte Goldsternchen zu günstiger Zusammenstimmung verholfen mit der glänzenden Deckplatte. Auf ihrem Rücken ermöglichen zwei in Scharnieren leicht funktionierende Streben das Schrägstellen wie das Niederlegen.

Möge das prächtige mustergültige Pültchen, welches den Kirchenfürsten in Seine hohe Würde miteinführte, Sein festlicher Begleiter sein durch eine lange Reihe glücklicher segensreicher Jahre!

Schnütgen.

Digitized by Google

Neues silbervergoldetes Altarpältchen.

Digitized by Google

Die Wiederherstellung des grofsen Radleuchters im Dome zu Hildesheim.

(Mit 2 Abbildungen.)

Nunmehr ist nach einer $1^1/_2$jährigen Frist die Wiederherstellung des grofsen Radleuchters im Dome zu Hildesheim beendet. (Vergleiche »Zeitschrift für christliche Kunst«, Band XI, Sp. 13—26.) Vor Beginn der eigentlichen Wiederherstellungsarbeiten mufste auf Veranlassung des Herrn Ministers ein Probestück von einem Zwölftel des ganzen Leuchters hergestellt werden, um für die Restauration als mafsgebendes Muster zu dienen. Bei der Wiederherstellung wurden sämtliche alten Teile, auch wo sie nur in Bruchstücken vorhanden waren, wieder verwendet, fehlende Teile wurden nach vorhandenen Vorbildern neu hergestellt und das Beschädigte geflickt, die verbogenen Stücke wurden ausgebeult und gerade gerichtet und mit Verstärkungsblechen versehen. Bei einer früheren Umarbeitung des Radleuchters hatte man das email brun an dem umlaufenden Schriftbande und an den Zinnenornamenten mit schwarzer Lackfarbe überzogen, vermutlich um die Zeichnung besser hervortreten zu lassen; selbstverständlich wurde diese verunstaltende Zutat entfernt und dadurch das weiche Braun wieder zum Vorschein gebracht. Eine Neuvergoldung der alten Teile hat nicht stattgefunden, diese sind nur von Staub und Wachsflecken gereinigt, selbstverständlich sind die neuen Stücke mit Vergoldung versehen.

Eine bemerkenswerte Veränderung hat der Reif erfahren, indem die aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts stammenden Weifsblechstreifen entfernt wurden, und dafür die in der oben erwähnten Abhandlung dargestellte Form

erhielt, wie sie nach allem was man darüber weifs und gefunden hat, als die ursprüngliche anzunehmen ist, nämlich oberhalb und unterhalb des halbrunden Wulstes die Streifen mit vergoldetem Flachornament. Die Rückseite des Reifs ist mit einer stark versilberten Kupferplatte, der durch Oxydation der Neuglanz genommen wurde, bedeckt, sie bildet zugleich den mattschillernden Hintergrund für das durchbrochene Ornament der Vorderseite. Bei der Wiederherstellung der Türme und Tore dienten die vorhandenen gut erhaltenen Stücke als sicherer Anhalt; als eine Neuerung ist nur die Füllung in dem oberen Geschofs der runden

Digitized by Google

Türme zu bezeichnen, welche statt des vorgefundenen Sternenmusters in Weifsblech eine Arkadenfüllung erhielt, wie diese an den rechteckigen Turmgeschossen vorhanden war.

Vor der Wiederherstellung bildete die Stellung der Lichthalter eine zweifelhafte Frage. Der verstorbene Professor Küsthardt wollte nach seinen Untersuchungen am Leuchter die vorgefundene Stellung oberhalb der Zinnen nicht als die ursprüngliche gelten lassen. Nach dem Befund beim Zerlegen des Leuchters kann

es jedoch keinem Zweifel unterliegen, dafs die Stellung über den Zinnen die allein richtige und ursprüngliche ist. Es ist nämlich an der Rückseite der Zinnen, an der Stelle, wo die röhrenförmigen Halter die Zinnen decken, die Vergoldung ausgespart, ein Beweis dafür, dafs die Anbringung an dieser Stelle bei der Anfertigung von vornherein vorgesehen war. Eine Zutat bei der jetzigen Wiederherstellung ist die konsolartige Endigung der Röhren.

Nicht geklärt ist die Frage, ob Figuren in den Öffnungen der Tore und Türme den Aufschriften entsprechend, gestanden haben. Unzweifelhafte Nachweise hierüber sind nicht zu finden gewesen, sodafs man nur auf Vermutungen angewiesen ist, die allerdings durch folgenden Umstand etwas an Gewifsheit gewonnen haben: am Rande der Portalöffnung der Türme wurde an einem kleinen Niet das Bruchstück eines Silberplättchens gefunden. Man kann hieraus wohl folgern, dafs in den Öffnungen der Architekturen eine aus Silberblech getriebene Füllung, die auch eine figürliche Darstellung enthalten haben kann, angebracht war, und die bei den verschiedenen Zerstörungen des Leuchters verschwunden ist. Ebenso sind auch die aus Silber gefertigten Engelfiguren verschwunden, welche nach urkundlichem Bericht vorhanden waren und bei festlichen Gelegenheiten an den bajonettförmigen Spitzen oberhalb der Tore angebracht wurden.

Die Wiederherstellungsarbeiten wurden dem Professor Küsthardt (der vor 30 Jahren die Nachbildung für das Kensington-Museum geliefert hatte) übertragen, nach seinem Tode von seinen Söhnen fortgeführt unter Zuhilfenahme eines im Berliner Kunstgewerbe-Museum ausgebildeten Kupfertreibers.

Hildesheim. Richard Herzig.

Digitized by Google

Zwei Tragaltärchen im Münster zu Freiburg.

(Mit 4 Abbildungen.)

Die Abbildungen geben zwei Portatilien wieder, welche sich im Schatz des Freiburger Münsters befinden. Dieselben sind bisher so wenig bekannt geworden, dafs nicht einmal Fr. X. Kraus in seiner Geschichte der christl. Kunst derselben Erwähnung tut. Die Abbildungen sind Wiedergaben von Photographien, welche Schreiber dieser Zeilen im Herbst vorigen Jahres mit gütiger Erlaubnis des Herrn Dompfarrers Geistlichen Rates Schober gelegentlich einer Durchreise durch Freiburg anfertigte, nachdem er bereits vor mehreren Jahren bei einem Besuche der Schatzkammer auf die Tragaltärchen aufmerksam geworden war. Es dürften die Photographien die ersten Aufnahmen sein, welche von ihnen gemacht wurden.

Von den beiden Portatilien hat das unter Abb. 1 und 3 wiedergegebene eine Länge von 23 *cm* und eine Breite von 20 *cm*. Seine Höhe beträgt 2 *cm*. Der eigentliche Altarstein, ein Achat, ist 16,5 *cm* lang, 12 *cm* breit und 1,7 *cm* hoch. Er ruht in einem Holzrahmen, der oben, unten und an den Seiten mit vergoldeten und getriebenen Silberblechen überzogen ist. Die Bekleidung besteht sowohl an der Unter- wie an der Oberseite aus je vier Streifen, zwei gröfseren an den Schmalseiten und zwei kleineren an den Langseiten. Die Eckverzierungen bilden nicht, wie es beim oberflächlichen Zusehen scheinen könnte, getrennt aufgesetzte Stücke, sondern finden sich auf den von Rand zu Rand reichenden Streifen der Schmalseiten.

Das Ornament, mit dem die Montierung versehen ist, beschränkt sich auf rein ornamentale Motive. Denn auch die Büste des Königs inmitten zweier Greife, welche in den Ecken der Oberseite angebracht ist, hat hier offenbar nur ornamentalen Charakter. Bemerkenswert sind auf der Unterseite die prächtigen, edel gezeichneten Greife der Eckmedaillons und das eigenartige romanische Rankenwerk der zwischen letztere eingefügten Friese. Auf der Oberseite überrascht das gefällige Arrangement der mannigfaltigen vegetabilischen und animalen Motive, die saubere und harmonische Durchbildung dieser Motive und namentlich die schon erwähnte Darstellung in den Ecken des Rahmens. Ob man nicht die Vermutung wagen darf, es handle sich bei derselben um eine Variante von „Alexanders Aufstieg". Die Darstellung kommt in mehrfachen Umbildungen vor, bei denen die ihr zu Grunde liegende Sage bald freier, bald getreuer wiedergegeben ist. Es liegt daher nahe, auch das unzweifelhaft auffällige Eckrelief des Portatile auf „Alexanders Auffahrt" zu deuten. Wenn man dem entgegen auf die Bestimmung des Tragaltares hinweisen sollte, so wäre zu erwidern, dafs, wenn Löwen und Greife auf demselben Platz finden konnten, auch eine „Auffahrt Alexanders" auf ihm nicht befremden kann, zumal die Darstellung hier nur ornamentale Bedeutung hat und alle minder passenden Beigaben weggelassen sind. Und wenn man „Alexanders Aufstieg" auf liturgischen Paramenten und an Kapitälen im Innern von Kirchen wie z. B. gerade im Freiburger Münster anbringen konnte, warum denn nicht auch zuletzt auf einem Tragaltar?

Die Bekleidung der Seiten weist als Verzierung dasselbe Rankenwerk auf, welches auf der Unterseite des Portatile den Fries der Umrahmung bildet. Wo die Reliquien angebracht sind, war nicht zu ermitteln, da eine diesbezügliche nähere Untersuchung nicht anging.

Das zweite Portatile (Abb. 2 und 4) hat eine Länge von 22,5 *cm*, eine Breite von 17 *cm* und eine Höhe von 2 *cm*. Es ist also bei gleicher Höhe um 0,5 *cm* kürzer und namentlich um 3 *cm* schmäler wie Tragaltar Nr. 1. Der Altarstein besteht aus einem weifsen mit leichten graulichen Flecken versehenen Marmor und ist in eine Platte harten gelben Holzes, anscheinend Buchsbaum, eingelassen, so dafs hier auf der Unterseite des Portatile nicht der Stein, sondern eben diese Holztafel zum Vorschein kommt. Die Reliquien werden sich auf der dem Holzboden zugewandten Seite der Marmorplatte befinden. Die Montierung des Tragaltärchens ist aus unvergoldetem Silberblech hergestellt und, wie beim ersten Portatile, mit Silberstiftchen dem Holz aufgeheftet. Die Umrahmung der Oberseite weist das bekannte Flechtwerk auf und wird nach dem Stein zu durch eine schmale Schnur abgegrenzt. Ihre Breite beläuft sich auf noch nicht ganz 2 *cm*.

Digitized by Google

Ungleich beachtenswerter ist das Ornament, mit dem man die auf der Unterseite des Portatile aufgesetzten ca. 3 *cm* bezw. 2,5 *cm* breiten Streifen verziert hat. Die sich kreuzenden Mittelstreifen sind mit fünfblätterigen Rosetten und schmalen Bändchen, welche sich aus einer linearen Ranke und zwei geflochtenen Riemchen zusammensetzen, geschmückt. Auf den als Einfassung dienenden Streifen wurden dagegen Kreise angebracht, die mit einer vierblätterigen Rosette im Kern und linearer Ranke um diesen Kern herum gefüllt und durch schmale Zierbändchen von einander geschieden sind. Diese Bändchen bestehen auch hier zum Teil aus einer linearen Ranke, die von geflochtenen Streifchen abgegrenzt wird; zum Teil werden sie von einer breiteren Flechte gebildet, die beiderseits bald von einer Schnur, bald von einem schmäleren geflochtenen Bändchen begleitet wird.

Die Seiten des Portatile sind mit einem fortlaufenden Fries geschmückt, der sich aus linearen Ranken und einer Flechtwerkeinfassung zusammensetzt. Als Spezimen desselben können die Bändchen dienen, welche sich auf der Bekleidung des Schmalendes der Unterseite finden. Er ist von ganz derselben Bildung wie diese.

Was das auf der Unterseite und rings um die Vertikalseiten des Portatile angebrachte Ornament besonders interessant macht, ist seine grofse Ähnlichkeit mit einer Filigranarbeit. Es gilt das namentlich von den Kreisen, bei denen die Nachahmung von Filigran unverkennbar ist. Die Ähnlichkeit ist hier so täuschend, dafs nur ein genaueres Zusehen auf der Photographie erkennen läfst, es handele sich bei ihnen nicht um wirkliches Filigran, sondern um eine blofse Nachbildung.

Was die Technik betrifft, in welcher das Ornament der Bekleidung der beiden Portatilien hergestellt ist, so kann es nicht zweifelhaft sein, dafs selbiges bei Tragaltar Nr. 1 mittelst Stanzen ausgeführt wurde. Das zeigt

Abb. 1. (Oberseite der Tragaltärchen.)

Abb. 2.

die vollständige, bis in die Einzelheiten gehende Übereinstimmung der gleichen Darstellungen, — man vergleiche nur miteinander auf der Unterseite die Greife der Eckmedaillons und die Friese des Rahmens, auf der Oberseite die Königsbilder in den Ecken, die Löwen der Vierpässe auf den Langseiten und die Drachen samt dem unter ihnen angebrachten Rankenornament des Frieses. Es ergibt sich das ferner aus der Schärfe, Sauberkeit und Gleichmäfsigkeit der Arbeit, sowie dem Umstand, dafs hie und da die Verzierungen ineinander übergreifen, offenbar, weil an diesen Stellen die Stanzen fehlerhaft angelegt wurden. Im ganzen sind, von den linearen Einfassungen abgesehen, auf der Oberseite 5, auf der Unterseite 3 verschie-

Digitized by Google

dene Stanzen zur Verwendung gekommen. Die Montierung des zweiten Portatile ist mit Benutzung von Puntzen aus freier Hand ornamentiert worden. Die Unebenheiten und Verschiedenheiten in den Verzierungen, besonders aber einzelne Korrekturen der Arbeit lassen das deutlich erkennen.

Wer die Portatilien zuerst sieht, auf den machen sie den Eindruck, als sei ihre Bekleidung nicht eigens für sie angefertigt, sondern irgend einem andern Gegenstand entnommen und nur für sie, soweit nötig, zurecht gemacht worden. Eine nähere Prüfung der ganzen Anfertigen dasselbe, indem er es bis auf die noch vorhandenen Reste ausschnitt.

Als Entstehungszeit wird für das erste der beiden Portatilien wohl die erste Hälfte des XIII. Jahrh. anzusetzen sein. Der Stil der Ornamente ist noch durchaus romanisch; von gotischer Formsprache gewahrt man bei ihnen keine Spur. Andererseits aber befinden sich dieselben in einem so vorgeschrittenen Stadium der Ausbildung, dafs man das Portatile wohl kaum mehr als eine Frucht des XII. Jahrh. betrachten kann. Schwieriger ist es, das zweite Tragaltärchen zu datieren. Dem XIII.

Abb 3 (Unterseite der Tragaltärchen.)

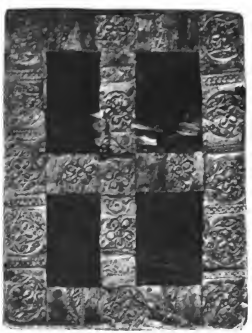


Abb. 4.

ordnung der Ornamente und verschiedener Einzelheiten in der Ausführung lassen indessen das Gegenteil als das Wahrscheinliche, um nicht zu sagen, das Richtige erscheinen. Besonders sei auf einen sehr bezeichnenden Umstand aufmerksam gemacht. Auf der Oberseite des Portatile Nr. 1 (Abb. 1) finden sich an der Bekleidung einer der Schmalseiten nach dem Stein zu in den Ecken Reste eines Ornaments, während solche an den entsprechenden Stellen der zweiten völlig fehlen. Der Künstler hatte offenbar ursprünglich beabsichtigt, dem Rahmenfries hier eine gröfsere Breite zu geben. Da er aber gewahrte, dafs in diesem Falle der Stein zu sehr bedeckt werde, stand er von seinem Plane ab, liefs an der zweiten Schmalseite das Ornament weg und entfernte an der bereits

Jahrh. wagen wir es angesichts des alterttümelnden Charakters der Ornamente nicht mehr zuzuweisen. Andererseits liegt kein genügender Grund vor, es dem XI. Jahrh. zuzuschreiben, wiewohl es keine Elemente enthält, welche eine solche Datierung schlechterdings als undenkbar erscheinen liefsen. Am zutreffendsten dürfte es daher sein, dafür das XII. Jahrh. anzusetzen.

Die beiden Freiburger Portatilien können sich in kunsthistorischer Bedeutung gewifs nicht mit manchen anderen messen; immerhin sind sie sowohl als Tragaltärchen wie hinsichtlich der Eigenart ihrer ornamentalen Ausstattung, für die wir bis jetzt ein Gegenstück nicht gefunden haben, interessant genug, um der Verborgenheit entrissen und weiteren Kreisen bekannt gegeben zu werden.

Luxemburg. Joseph Braun.

Digitized by Google

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

X. (Mit Abbildung.)

25. Kupfergetriebene Reliquienfigur der Abteikirche zu Werden (Katalog-Nr. 711).

Das hier abgebildete $23^1/_2$ *cm* hohe Standfigürchen ist ganz aus Kupfer getrieben und vergoldet, wie sein ursprünglicher sechsseitiger Sockel. Dieser hat zuunterst einen für das XV. Jahrh. ganz charakteristischen Zackenfries mit Zinnenkranz und verjüngt sich durch eine starke Hohlkehle zu der ebenfalls zinnenkranzverzierten Deckplatte, auf der das aus zwei Stücken gehämmerte, also auf den beiden Seiten zusammengelötete Figürchen steht. Die Bewegung desselben ist sehr anmutig, der Ausdruck ungemein innig, der fein abgewogene, wohlgeordnete Faltenwurf trotz seiner bereits dem Knitterigen zuneigenden Behandlung, maßvoll und gefällig, namentlich die Art, wie der Gewandzipfel bis zur Brusthöhe hinaufgezogen ist. Die sehr schlank abfallenden schmalen Schultern, welche durch die langen Haarflechten eine Art von Hintergrund erhalten, machen einen zarten jungfräulichen Eindruck in Verbindung mit dem leise geneigten Haupt, welches, von Locken lieblich eingerahmt, durch die niedrige Zackenkrone mit ihrem kräftigen Perlstab einen guten Abschluß erhält. Die langen, ungemein sorgsam ausgeführten Haare hangen strähnenartig über dem Rücken der vollrund getriebenen Figur herunter. Die beiden gegossenen auffallend kleinen Hände, von denen die linke ein Büchlein trägt, die rechte das Attribut zu halten hatte, sind einfach in die weit sich öffnenden Ärmel hineingesteckt und lassen in ihrer Durchführung die feine Technik vermissen, welche sonst das ganze Figürchen auszeichnet als das Produkt eines durchaus tüchtigen niederrheinischen Goldschmiedes kurz nach der Mitte des XV. Jahrh. — Die ungewöhnlich grofse Öffnung auf der Brust, welche eine Reliquienkapsel aufnehmen sollte, beruht in ihrer jetzigen Ausdehnung und Formlosigkeit ohne Zweifel auf späterer Veränderung, könnte aber auch durch die Erweiterung einer kleineren Kapsel veranlafst sein, denn die Vermutung spricht durchaus dafür, dafs die Figur von Anfang an für die Bergung der Reliquie einer hl. Jungfrau bestimmt war, auf welche die Krone hinweist. — Solche Reliquienfiguren waren besonders in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters sehr beliebt, sei es, um der Privatandacht zu dienen, sei es, was zumeist der Fall war, um bei feierlichen Gelegenheiten auf dem Altare zu paradieren, als Ausstattung des Retabels, oder auch in freier Aufstellung. Die Nachahmung dieses schönen Gebrauches ist sehr zu empfehlen.

Schnütgen.

Digitized by Google

Holzkirchen in Deutschland.

Während die Römer in Deutschland Paläste ihrer Grofsen, Tempel ihrer Götter und Lagerräume ihrer Soldaten aus Ziegel oder Haustein erbauten, zimmerten die Gallier und die Deutschen ihren Götzen Tempel aus Holz. Der h. Gallus fand im V. Jahrh. einen grofsen heidnischen Tempel aus Holz zu Cöln,[1]) der h. Otto von Bamberg noch 1124 einen ähnlichen zu Stettin.[2]) Beide Gebäude waren mit reichem Schnitzwerk ausgestattet. Des letzteren Wände aber mit stark vortretenden bemalten Gestalten versehen, die so naturwahr wirkten, dafs sie zu leben schienen. Die Pommern erklärten sich bereit, ihr hochangesehenes Heiligtum in ein christliches Gotteshaus umzuwandeln, doch wies der h. Otto dieses Anerbieten als zu gefährlich ab und liefs das Ganze durch Feuer zerstören. Auch die im Dreieck erbaute, am Meere liegende Stadt Rethra im Mecklenburgischen besafs im XI. Jahrh. einen berühmten Holztempel. Seine Hauptfeiler ruhten auf Tierhörnern, die Wände trugen nach aufsen hin geschnitzte Bilder von Göttern und Göttinnen, das Innere aber umschlofs Standbilder der mit Helmen und Panzern bekleideten grofsen Götter, neben denen die Kriegsfahnen des Volkes aufgestellt waren. Um die Stadt und den Tempel dehnte sich ein heilger Hain aus.[3])

Bekannt ist der Eifer, womit die Deutschen heilige Haine und Bäume verehrten und die Strenge, womit die Glaubensboten gegen hochgehaltene Baumriesen und uralte Wälder vorangingen.[4])

Wie die Tempel waren auch die Wohnungen der alten Einwohner Galliens und Germaniens aus Baumstämmen, Ästen, Brettern und Fachwerk errichtet. Man begnügte sich um so lieber mit Holzbauten, weil einerseits Wälder in Überfluſs vorhanden, Ziegel oder Hausteine dagegen nur mit Mühe herbeizuschaffen waren, die Handwerker aber anderseits besonderes Geschick in Bearbeitung des Holzes besafsen und darum den landesüblichen Bauten durch Schnitzereien den reichsten Schmuck zu verleihen verstanden, den sie wohl durch Farben hoben.[5]) Betont doch selbst der römisch gebildete Venantius Fortunatus, Bischof von Poitiers, noch am Ende des VI. Jahrh., die neue Wohnung eines seiner Freunde sei freilich nur aus Holz gezimmert, ersetze aber durch Schmuck die Festigkeit eines Steinbaues.[6]) Gregor erzählt sogar, sein Vorgänger auf dem Stuhle von Tours, Leo sei „ein eifriger Bischof und ein im Holzbau erfahrener Mann" gewesen. Immer wieder wird auf Gregors Bericht hingewiesen, Meroveus, der Sohn des Königs Chilperich, sei mit der ihm eben angetrauten Brunehild zu Rouen in eine dicht bei der Stadtmauer aus Holz erbaute Martinskirche geflohen. Dann wird daraus geschlossen, die Kirchen bedeutender Städte seien damals nicht aus Stein gewesen. Als Holzkirchen nennt Gregor weiterhin eine kleine Kapelle des Martyrers Saturnin in einem Dorfe bei Avignon und die Kirche des h. Symphorian zu Autun.[7]) Zu seiner Zeit dürften fast alle Landkirchen und auch einzelne kleinere Heiligtümer innerhalb der Städte noch von Holz erbaut gewesen sein.[8]) Rouen besafs

[1]) Gregor. Tur., Liber vitae patrum 2, Mon. Germ. SS. rerum Meroving. I, 681.

[2]) Vita s. Ottonis II, 32 cfr. II, 80, III, 7, Mon. Germ. SS. XII, 793 s.

[3]) Thietmari, Chronicon VI, 17, Mon. Germ. SS. III, 812.

[4]) Nordhoff »Der Holz- und Steinbau Westfalens« (Münster, Regensburg 1873), S. 51 f. S. Eligii Sermo ad plebem: Arbores, quas sacrivas (sacros) vocant, succidite pedum similitudines, quas in biviis ponunt, fieri vetate, et ubi inveneritis, igne cremate. Migne, Patrol. lat. XL, 1173, LXXXVII, 529. Indiculus superstitionum: De ligneis pedibus vel manibus pagano rita. Mon. Germ. Leges I, 20.

[5]) Socrates, Historia eccl VII, 30, Migne ‚Patrol. graec.' LXVII Gens est barbara trans flumen Rhenum sedes habens, eorum qui Burgundiones vocantur. Hi vitam quietam et a negotiis alienam ducunt, quippe omnes fere sani fabri lignarii et ex hac arte mercedem capientes, semetipsos alunt. Andere Nachweise bei Lindenschmit »Handbuch der deutschen Alterumskunde« I, 499 und 511 f.

[6]) Carmina IX, 15, Mon. Germ Auct. antiqu. IV, 219.
Cede parum paries lapidoso structe metallo
artificis merito praefero ligna tibi.
Aethera mole sua tabulata palatia pulsant,
quo neque rima patet, consolidante manu.
Quidquid saxa, sablo, calces, argila tuentur,
singula silva favens aedificavit opus.
Altior inmitior quadrataque porticus ambit
et sculpturata lusit in arte faber.

[7]) Historia III, 17; V, 2; Liber in gloria martyrum 47, 51, Mon. Germ. I. 126, 192, 521, 524.

[8]) Revue historique LXIII (1897) 1 s.

Digitized by Google

jedoch damals aufser jener eben genannten Kirche aus Holz auch stattliche Steinbauten [9]) und die Kathedralen Galliens werden ausnahmslos aus Stein errichtet gewesen sein.

Als kleine, rasch erbaute Landkirchen sind die vielen hölzernen Kapellen zu bezeichnen, welche der h. Willibrod errichtete und in deren Altäre er mit Vorliebe Reliquien des h. Clemens barg, dessen Namen sie darum trugen. Um Notbauten aus Holz handelt es sich auch in einem Briefe, worin der h. Bonifatius sich 755 beim Papste wegen Verspätung seines Antwortschreibens damit entschuldigt, dafs er mehr als dreifsig von den Heiden zerstörte Kirchen wiederherzustellen gehabt habe. [10]) Als derselbe Heilige die Donnereiche gefällt hatte, zimmerte er sogleich aus deren Stamm ein Bethaus zu Ehren des h. Petrus. [11]) Wie die von ihm zu Fritzlar und Amoeneburg errichteten Kapellen [12]) war auch die vom h. Ludgerus 776 zu Deventer geweihte Kirche aus Holz. Sie ruhte auf Balken und hatte einfache Bretterwände. [13])

Stellt man noch heute nicht nur Notkirchen, sondern auch Festhallen aus Holz rasch hin, so darf man sich nicht wundern, dafs im Jahre 1184 zur Feier eines glänzenden Reichstages bei Mainz auf einer Insel eine grofse Halle und eine Kapelle aus Holz errichtet wurden. [14]) Im folgenden Jahrhundert begnügten sich die Predigermönche 1229 zu Erfurt, 1288 zu Zopfingen, 1310 und 1331 zu Dortmund, ihre Niederlassung mit Erbauung einer hölzernen Kapelle zu beginnen und bewiesen dadurch, wie allgemein es war, bei neuen Gründungen mit Holzbauten anzufangen. [14a])

Oft wurden hölzerne Bauten durch Liebe zur Armut veranlafst. Sie bewog die schottischen Mönche bis tief ins XII. Jahrh. an der Sitte ihrer Heimat und der Übung strenger Entbehrungen so sehr festzuhalten, dafs sie sich bei Kirchenbauten auch in Deutschland mit Mauern aus Fachwerk begnügten und sagten: „Wir sind Schotten, keine Gallier." Sie befolgten das Beispiel des Bischofes Finan von Lindisfarn, welcher im Jahre 652 „nach schottischer Sitte" eine Kathedrale aus zersägten Stämmen aufführte und dieselbe mit Schilf decken liefs. Bischof Eadbert befahl später nur, dies Schilf zu entfernen und das Dach sowie die Wände mit Bleiplatten zu belegen. [15])

Seine Pikten nannten das Kloster des h. Columba Dearmach, d. h. „Menge der Stämme", weil es nur aus Holz gezimmert war, dagegen die Grabkirche des aus Rom als Glaubensbote gekommenen h. Bischofes Nynia „das weifse Haus", weil sie in einer den Briten ungewohnter Weise aus Stein bestand. [16])

Als dementsprechend der h. Pirmin auf der Reichenau gegen Ende des V. Jahrh. die erste christliche Kapelle der Gottesmutter widmete, benutzte er zu deren Herstellung geglättete Zweige, welche er mit Kalk (Lehm?) überzog. [17]) Dafs die 1031 geweihte hölzerne Schottenkirche St. Thomas zu Strafsburg nach einem Brande 1144 in Holz erneuert und erst 1273 in Stein errichtet ward, ist ein Beweis für die Zähigkeit, womit die Schotten in Deutschland an ihrer heimischen Sitte festhielten. [18]) Noch der h. Bernhard von Clairveaux erzählt, Abt Malachias († 1148) habe im Zeitraum weniger Tage aus geglätteten Planken eine Kapelle in schottischer Art fertiggestellt. [19])

Wie schottische Mönche während der ersten Hälfte des Mittelalters im Süden Deutschlands wirkten, so bekehrten während der zweiten Hälfte tapfere Ritter den Norden. Sie führten in Westpreufsen in Städten und Burgen ihre Gotteshäuser in Stein auf. Man begnügte sich aber dort für Landkirchen bis in die neuere Zeit mit Holzbauten, welche nur den dringendsten Anforderungen gerecht wurden. Sie „zeigen

[9]) Cochet »La Seine inférieure« (Paris 1866) p. 135, 138, 141 Note 1.

[10]) Jaffé »Bibliotheca« ep. 106, III, 259.

[11]) Vita 6, l. c. p. 452.

[12]) Aecclesias Domino fabricavit l. c. p. 455.

[13]) Vita s. Ludgeri 14, Mon. Germ. SS. II, 408.

[14]) Schneider »Der Dom zu Mainz« S. XIII Anm. 25.

[14a]) Annales Colmar. maj., Mon. Germ. XVII, 215; Nordhoff »Der Holz- und Steinbau Westfalens« 84.

[15]) Vincent. Bellov. Spec. IV. lib. 27 c. 120 pag. 1138; Kreuser »Der christliche Kirchenbau«, 2. Aufl., Pustet (Regensburg 1860) I, 379.

[16]) Beda, Historia III, 4, 25, Migne, Pat. lat. XCV, 121, 158; Kreuser »Kirchenbau« 2. Aufl. 367 f. Über andere Holzkirchen Montalembert »Die Mönche« III, 152, 452; Greith, »Geschichte der altirischen Kirchen« 167 f.; Nordhoff »Der Holz- und Steinbau Westfalens« 57 f. u. s. w.

[17]) Vita s. Pirmini antiquior c. 11; Quellenschriften für Kunstgeschichte N. Folge IV, 147 f.

[18]) Otte »Kunstarchäologie« 5. Aufl. I, 32 Anm. 2.

[19]) Vita Malachiae c. 6 et 28, Migne, Patrol. lat. CLXXXII, 1083 et 1110.

Digitized by Google

sämtlich dasselbe Planschema, einen rechteckigen Raum für die Gemeinde in Verbindung mit einem polygon geschlossenen Altarhause und einer Vorhalle im Westen, über der sich bei einigen Kirchen ein niedriger Turmbau in Bindwerk erhebt, die übrigen tragen über dem Westgiebel nur einen kleinen Dachreiter. Einige dieser Kirchen besitzen in dem Winkel zwischen Gemeinderaum und Altarhaus noch niedrige Anbauten, von denen einer als Sakristei dient, bei den übrigen ist dieselbe hinter dem Hochaltare untergebracht; die Glocken hängen zumeist in niedrigen, abseits stehenden Holztürmen. Im Äußern sind sämtliche Holzkirchen des besseren Schutzes wegen mit rauhen Brettern bekleidet, im Innern ist das Schurzholz sichtbar; die Decken sind teils als Balkendecken, theils als flache Holztonnen ausgebildet; Schmuckformen finden sich weder im Innern noch im Äußern dieser Kirchen, die lediglich als Bedürfnisbauten zu bezeichnen sind.“ [30])

Reich an nachmittelalterlichen Holzkirchen ist Schlesien. Beispielsweise fanden sich in den zwölf Archipresbyteraten des Archidiakonates Oppeln im Jahre 1687:

Steinerne Gotteshäuser:

8, 12, 9, 3, 14, 1, 6, 3, 16, 15, 8, 7.

Schroth olzkirchen:

22, 10, 19, 18, 28, 18, 44, 13, 4, 9, 12, 2.

„Die Schrotholzkirchen sind für die Physiognomie des Landes wesentlich. Meist in freundlicher Umgebung, von Linden und Rüstern, zum Teil prachtvoll entwickelten Exemplaren, umschattet, bilden sie den schönsten Mittelpunkt der von Laubkronen eingeschlossenen, deutsch angelegten, von Polen bewohnten Dörfer, vom Getriebe des Straßenlärms geschieden, eine elegische Welt für sich, ganz angepaßt der schlichten Art der nicht unbegabten aber unentwickelten Dorfinsassen der oberschlesischen Landschaft, ein Seitenstück zu dem hier noch gern gepflegten Volkslied.“

Die Holzkirchen bestehen in der Regel aus drei Abschnitten, dem geböschten, bretterbekleideten Fachwerksturm, dem Langhause und dem nach drei Seiten des Achteckes oder Sechseckes geschlossenen, meist eingezogenem Chore. Jeder Bauteil liegt meist unter einem besonderen Dache. Vielfache Anbauten unter Schleppdächern verstärken den malerischen Eindruck. Wallfahrtskirchen sind von Hallen umgeben, die zum Schutze der Pilger dienen. In Grofs-Döhren ist die Westhalle sogar zweigeschossig.

Im Innern ist die Decke gerade oder als Tonne gebildet, ohne Gliederung, nur ist zuweilen der an die Umfassungswänden anstofsende Deckenteil wagerecht gehalten.

Die gegen den Chor geöffnete Ostwand des Langhauses ist gewöhnlich etwa 2 *m* unter der Decke durch einen Ankerbalken versteift, der als Triumphbalken dient und ein Kruzifix trägt. Er, die Stützen der Emporen und die Türgewände sind die einzigen Stellen, an denen spärliches Schnitzwerk sich findet. Über das XVI. Jahrh. reichen die ältesten uns erhaltenen Holzkirchen Schlesiens nicht hinauf.[31]) Auch Böhmen, Mähren und Galizien sind mit Holzkirchen übersät, deren Typus mit den der norwegischen im wesentlichen übereinstimmt, Keine der vorhandenen scheint noch aus dem Mittelalter zu stammen.[32])

Nachdem im vorstehenden das Wichtigste zusammengestellt ist, was die Quellen über ältere deutsche Holzkirchen melden, müssen einige in den Kunstgeschichten mehr oder weniger häufig wiederholten Nachrichten über solche Kirchen berichtigt werden. Wie vorsichtig man beim Gebrauche alter Quellen in Verwertung von Nachrichten über Bautätigkeit sein mufs, lehrt eine Äufserung des Bischofes Audoen von Rouen († 683). Er meldet nämlich das Kloster Solignac sei durch eine runde „Mauer“ umschlossen gewesen. Liest man aber weiter, so erfährt man, diese Mauer habe nicht aus Steinen bestanden, sondern aus einem Graben und einer Wallhecke.[33])

[30]) Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreufsen, (Danzig, Kafemann) II, 323 f. Vgl. I, 9, 77, 153, 260, 308; II. 99, 466, 601; III, 9.

[31]) Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien II, 294, 518 f.; III. 173, 330; IV, 5, 201.

[32]) Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission I (1856) 246 f; III (1858) 85 f.; VI S. XXVI f., LXXI, LXXXIX, CXLV; X S. CXXXII f.; XII, 1 f.; XIV, 227 f; XVII, 251, 262; XVIII, 68; XX, 122 f.; XXIII, 168 f., 230. Vergl Otte »Kunst-Archäologie« 5. Aufl. I, 31 f., 71; Liebold »Die mittelalterliche Holzarchitektur in Niedersachsen«, (Halle 1874); Böttticher »Die Holzarchitektur des Mittelalters«. Ernst und Korn (Berlin 1856); Gladbach »Der schweizer Holzbau« (Zürich 1885); Cuno und Schäfer »Holzarchitektur vom XIV. bis XVIII. Jahrh.«, Berlin u. a. w.

[33]) Vita s. Eligii c. 16, Migne LXXXVII. 491 Ambitur vero (monasterium) sphaerico muro, non quidem

Häufig wird erzählt Erzbischof Willigis habe im Jahre 990 zu Mainz eine Stephanskirche aus Holz erbaut.[24]) Wahr ist nur, dafs damals ein jener Kirche überwiesenes Gotteshaus im Taunus, also in waldreicher und abgelegener Gegend, aus Holz gezimmert wurde. Trotzdem ward dasselbe bereits 1043 durch einen Steinbau ersetzt.[25])

Oft wird darauf hingewiesen, zu Michelstadt im Odenwald, welches Ludwig der Fromme dem Einhart durch Urkunden vom Jahre 851 schenkte, habe sich damals nur eine hölzerne Kapelle befunden. Man übersah, dafs der Ort in einer abgelegenen, waldreichen Gegend lag, dafs Ludwig in derselben Urkunde eine am Main gelegene steinerne Kapelle erwähnt und dafs Einhart alsogleich an Stelle jenes hölzernen Gotteshauses eine Basilika aus Stein errichten liefs.[26])

Zu Würzburg soll erst Bischof Gotfried († 1189) seine Domkirche in Stein hergestellt haben.[27]) In Wirklichkeit errichtete bereits Bischof Bruno 746 daselbst eine Kathedrale aus Stein, die nach und nach umgebaut und erweitert wurde.[28])

Zum Jahre 1005 erzählt Mabillon, Abt Airard von Rheims habe bemerkt, allerorts in Gallien entständen neue Kirchen. Er habe sich darum entschlossen, auch seinerseits ein neues Gotteshaus zu errichten, und erfahrene Bauleute herangezogen, welche begannen, ihm einen Tempel aus Quadersteinen aufzuführen.[29]) Schnaase[30]) schliefst daraus: „Noch am Anfange des XI. Jahrh. scheint die Anlage steinerner Kirchen im nördlichen Frankreich die Ausnahme gebildet zu haben, da man sie besonderer Erwähnung würdig hielt.“ In der Quelle ist jedoch nur betont, der Abt habe mit Quadersteinen (nicht mit Bruchsteinen) arbeiten lassen. Schnaase selbst erklärt bei einer ähnlichen auf St. Michael in Bamberg bezüglichen Angabe, aus der man[31]) entnehmen wollte, vor 1189 sei deren Bau nur aus Holz gewesen, eine solche Folgerung sei irrig.

Wie Bauten aus Holz neben solchen aus Stein, so wurden Kirchen aus Ziegeln, Tuff- oder Bruchsteinen neben solchen aus Quadern errichtet. Aus der Nachricht eines Chronisten: „Er baute eine Kirche aus Stein, aus Quadern, aus Stämmen oder aus Holz“, darf man alo nicht immer schliefsen, damit solle etwas Aufsergewöhnliches gemeldet werden. Auch die Ortsnamen „Holzkirchen“ oder „Steinkirchen“ beweisen nicht so viel für unsere Frage, wie oft vorgegeben wurde. Neumanns Orts-Lexikon des deutschen Reiches (3. Aufl. 1894) enthält so viele mit „Holz“ zusammengesetzte Ortsnamen, dafs es beweist, der Name „Holzkirchen“ könne nicht nur ein aus Stämmen oder Brettern gezimmertes, sondern auch ein im Holze, d. h. im Walde liegendes Gotteshaus aus Stein bezeichnen. Jenes Lexikon nennt sieben kleine Orte, die „Holzkirch“ oder „Holzkirchen“, elf die „Steinkirch“ oder „Steinkirchen“ heifsen. Demnach könnte man nach Belieben aus diesen Namen auf das Vorherrschen der einen oder anderen Bauart schliefsen. Mit Recht läfst sich nur folgern, an kleinern, auf dem Lande gelegenen Wohnorten, denen viel Holz und vielleicht wenig Stein zur Verfügung stand, habe es lange gedauert, bis der Holzbau dem Steinbau gänzlich gewichen sei. Das gilt natürlich für die erst durch Karl d. Gr. zum Christentum bekehrten Lande der Westfalen und Sachsen. Trotzdem erhielten dort die Klöster Fulda, Corvei, Herford, Werden und Essen sehr früh statt der ersten aus Holz bestehenden Wohnungen und Kapellen stattliche Gebäude aus Stein.

Ebenso ging es dort mit den Kathedralen. Freilich erbaute im Jahre 976 Bischof Bruno von Vreden seine Kirche aus Holz, weil Stein ihm fehlte. Doch suchte er diesen Mangel durch Gröfse und Pracht zu ersetzen. Aber bereits 1004 führte sein Nachfolger Bernharius daselbst einen hohen Kirchturm aus Stein auf, welcher allgemeines Aufsehen er-

lapideo sed fossatum sepe munitum, decem fere stadiorum habens spatium in circuitu.

[24]) Nordhoff »Holz- und Steinbau« 71; Schnaase »Geschichte der b. Künste«, 2. Aufl. IV, 368; Otte »Röm. Bankunst« 132.

[25]) Schneider »Der Dom zu Mainz« S. VI Anm. 14 u. 5, S. XLV Anm. 68 u. 3.

[26]) Mon. Germ. SS. XXI, 359.

[27]) Nordhoff 71.

[28]) Niedermayer »Kunstgeschichte der Stadt Würzburg« S. 14 f.; Vita S. Burchardi c. 7, Mabillon, »Acta SS.« III, 1; »Quellenschriften zur Kunstgeschichte« N. Folge IV, 132.

[29]) Mabillon »Annales« IV, 184.

[30]) Schnaase »Geschichte der b. Künste« 2. Aufl. IV, 564.

[31]) Hurter »Geschichte Innocenz III«, IV, 660; Kreuser »Dombriefe« 292; Schnaase a. a. O. IV, 408 Anm.

Digitized by Google

regte.[82]) Zu Bremen entfernte bereits Bischof Willerik († 837) den von seinem Vorgänger, dem h. Willehard, errichteten hölzernen Dom „von wunderbarer Schönheit", um ein Münster aus besserem Stoffe aufzumauern.[83]) Die Bischöfe von Münster, Osnabrück und Paderborn besafsen bereits in der ersten Hälfte des IX. Jahrh. aus Stein erbaute Dome. Dafs sie sich für Landkirchen oft mit Holzbauten begnügten, beweist das Vorgehen des Bischofes Benno von Osnabrück. Obgleich dieser nämlich im Steinbau so erfahren war, dafs man ihn nach Speier berief, um die Fundamente des dortigen Domes gegen die Fluten des Rheines zu schützen, errichtete er 1068 auf der Iburg zum Beginn einer Klosterstiftung eine hölzerne Kapelle. Bald folgte freilich eine grofsartige Kirche aus Stein. In Münster errichtete man um 1170 auf dem Platze, wo sich jetzt St. Ludgeri erhebt, eine Kapelle aus Holz, die jedoch einen so kurzen Bestand hatte, dafs bereits 1185 das jetzige Gotteshaus seiner Vollendung entgegenging.[84]) Im Jahre 1394 siedelten Regularkanoniker sich im Bentheimischen zu Frenswegen an, um 1400 erbauten sie eine Holzkirche, 1442 liefsen sie ein steinernes Gotteshaus weihen.

Allerorts taten Klöster und Kapitel, Städte und selbst reichere Dörfer alles, um möglichst bald zu einer aus Stein errichteten Kirche zu gelangen. Sie stellten sich durch eine solche in Gegensatz zu den Heiden, deren Tempel aus Holz waren, schlossen sich der römischen Sitte enger an, legten einen Beweis höherer Bildung ab und schützten sich vor Feuersbrünsten, die um so gefahrdrohender wurden, je mehr Kerzen, Lampen und Rauchfässer man damals bei der Feier des Gottesdienstes verwendete. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht eine freilich erst am Ende des XII. Jahrh. aufgezeichnete Aufserung Reiners von Lüttich, welcher eine römische Kirche des h. Laurentius lobt, weil in ihr weder Wände, noch Balken noch sonst etwas von Holz sei und beifügt: „die Römer fürchten sich vor häufigen Feuersbrünsten und wollten denselben dort keinerlei Nahrung bieten."[85])

Eine 690 vom h. Ursmar zu Aldenburg in Flandern gegründete hölzerne Kirche wich erst 1056 einer steinernen,[86]) zu Utrecht trat 950 eine Steinkirche an Stelle der aus Holz errichteten. An hundert Jahre früher (855) weihte Bischof Franko zu Alteneyck an der Maass zwischen Maestricht und Roermond, eine steinerne Kirche, weil die hölzerne in Trümmer zerfallen war.[87]) Zu Egmond bei Harlem erbaute Graf Theodorich I., ein Zeitgenosse Karls des Einfältigen, den Benediktinern ein Kloster aus Holz. Doch wurde dasselbe gleich nachher unter den Augen seines Sohnes Theodorich II. in Stein umgebaut. Wie Holzbauten bei Neugründungen zum Notbehelf errichtet wurden und bald festen Steinbauten weichen mufsten, zeigt in Süddeutschland das von Herzog Tassilo in Österreich gestiftete Kloster Kremsmünster, dessen hölzernes Gotteshaus bald in Stein neu aufgeführt ward.[88]) Lorsch wurde 764 als Holzbau begonnen und zwanzig Jahre später in Stein erneuert.[89])

Zu Lippoldsberg in Hessen setzte man dagegen erst im Jahre 1078 eine steinerne Basilika an die Stelle der hölzernen.[90]) Kirche und Kloster zu Weifsenau bei Ravensburg wurden noch 1145 aus Holz gezimmert. Aber diese Notbauten wichen bereits 1156 besseren.[91]) Auch die hölzerne Kapelle, worin Markgraf Ottokar VII. im Jahre 1158 ein aus dem heiligen Lande mitgebrachtes Marienbild der öffentlichen Verehrung ausstellte, machte bald einer steinernen Platz.[92])

In Merseburg warf ein Sturm eine unter Otto I. errichtete Holzkirche zu Boden.[93]) Erzbischof Umvan († 1029) von Bremen-Ham-

[82]) Thietmari, Chron. II, 21, VII, 22, Mon. Germ. SS. III, 753, 846.

[83]) Adami Gesta Hammaburgensis eccl. pontificum I, 20, cfr. 14; Vita S. Willehadi c. 9. s., Mon. Germ. SS. VII, 293, 291; II, 383.

[84]) Nordhoff a. a. O. 82 f.

[85]) Libellus de adventu reliquiarum, Mon. Germ. XX, 580.

[86]) Tractatus de ecclesia S. Petri Aldenburgensi c. 5, 7, 10, Mon. Germ. SS. XV, 2 pag. 868 s.

[87]) De ss. Herlinde et Renilde c. 28, Acta SS. 22 Mart. III, 388.

[88]) De origine monasterii Cremifanensis c. 6, Mon. Germ. SS. XXV, 641.

[89]) Chronicon. Laureshamense, Mon. Germ. SS. XXI, 352.

[90]) Chronicon Lippolisbergense, Mon. Germ. XX, 548.

[91]) Histor. Augiens. 1 s., Mon. Germ. XXIV, 853 s.

[92]) Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission III, 96.

[93]) Adami Gesta Hammaburgensis eccl. pontif. II, 46, Mon. Germ. SS. VII, 322.

Digitized by Google

burg baute aus dem Holze heidnischer Haine Kirchen, schon sein Nachfolger Bescelinus († 1045) ersetzte aber die wichtigste derselben durch einen Quaderbau.[44]) Die Kapelle Heinrichs IV. auf der Harzburg bei Goslar ward freilich 1074 aus Holz errichtet; der Chronist sagt aber ausdrücklich, dies sei geschehen, weil man Eile gehabt hatte.[45]) Sie würde also bald einer besseren Platz gemacht haben. In Lübeck gründete 1163 der Slavenherzog Heinrich ein Stift, dem er zu Ehren Marias und des h. Nikolaus vorläufig eine Holzkirche gab, welcher später ein festerer Bau folgte.[46])

Auffallend ist, dafs der zu Cöln aus Stein erbaute grofse Dom der karolingischen Periode sich lange mit einem hölzernen Turme begnügen mufste.[47]) Vielleicht wollte die Bürgerschaft ihm aus strategischen Rücksichten keinen festeren zugestehen, weil er dicht bei der alten Stadtmauer auf einem Hügel lag. Erlaubten doch die Ordensritter in Preufsen vielfach ihren Städten nicht den Bau steinerner Türme, deren man sich im Kriege gegen sie hätte bedienen können.[48])

Fafst man alles zusammen, so ergibt sich als ein Grundgesetz der kirchlichen Baukunst der Satz: „Holzbau ist nur der Vorläufer des Steinbaues." Holzkirchen findet man nicht im Zentrum der Kirche, sondern nur in der Peripherie, in den dem Christentum gewonnenen Ländern, als Vorstufe zu festeren Gotteshäusern. Sie verschwinden mit dem Fortschreiten der Kultur vor den in römischer Art aus Ziegeln oder Bruchsteinen, Tuff und Quadern errichteten Kirchen. Ansätze zu einem künstlersich entwickelten Holzstil lassen sich für das Mittelalter in Deutschland und seinen Nachbarländern, abgesehen von Schweden und Norwegen, kaum nachweisen. Sobald Geldmittel und Bildung in höherem Grade vorhanden waren und künstlerische Ausgestaltung einer Kirche oder eines gröfseren Klosters erstrebt wurde, wandte man sich dem in Italien und in allen älteren Kulturländern der Christenheit üblichen Steinbau zu. Die allgemeine, schon durch die Sitten des Alten Bundes und der Heidenwelt geheiligte Gewohnheit, Altäre aus Stein zu errichten, ging ins Christentum über. Bildete aber der Altar naturgemäfs den Kern der Kirche, so drängte er von selbst zur Errichtung von Gotteshäusern aus Stein.

Die in ältern und neuern Kunstgeschichten so häufig gebrachten Darlegungen über die Ausdehnung und Dauer des Holzbaues zu kirchlichem Gebrauche wird man auf ein bescheidenes Mafs herabsetzen müssen. Liebe zur Wahrheit fordert, bei jedem der aus älteren Werken stammenden Nachweise genau zuzusehen, ob es sich wirklich um Holzbauten handelte und zwar um solche, die nicht blofs bei rasch entstandenem Verlangen nach Gründung neuer Kirchen einstweilen dienen sollten, sondern um dauernde und zufriedenstellende Unternehmungen.

Stephan Beissel S. J.

[44]) L. c. II, 68, pag. 331.
[45]) Lambert ad an. 1074, Mon. Germ. SS. V, 211.
[46]) Annales Palidenses 12; Annales Magdeburgenses ad an. 1163, Mon. Germ. SS. XVI, 92, 192.
[47]) Nota a. Petri, Mon. Germ. SS. XVI, 784.
[48]) Otte, »Kunstarchäologie« 5. Aufl. I, 71.

Nachrichten.

Clemens Freiherr von Heereman †. Am 23. März starb zu Berlin an der Stätte seiner langjährigen, idealen und opferreichen Parlamentsthätigkeit der um die Kunstgeschichte seiner Heimatprovinz, wie um die Erhaltung ihrer Denkmäler hochverdiente, den erhabensten Kunstbestrebungen unermüdlich zugewandte, in den weitesten Kreisen hochgeschätzte Edelmann, dem unsere »Zeitschrift für christliche Kunst« Entstehung und fortdauernde Förderung verdankt. Auf seinen Ruf versammelten sich zu Bonn im Sommer 1887 zahlreiche Kunstfreunde, und seinem Einflusse ist es in erster Linie beizumessen, dafs schon bald nachher die Zeitschrift ins Leben treten konnte, als seine Gründung mit besonderem Vertrauen begrüfst und von seiner Fürsorge beständig begleitet. Alljährlich berief er den von ihm geschaffenen »Verein zur Förderung der Zeitschrift« zur Generalversammlung und hier, wie im mündlichen und schriftlichen Verkehr mit dem Herausgeber bewährte sich sein abgewogenes Urteil wie sein weiser Rat, der bei aller Bestimmtheit in den Grundsätzen stets mafsvoll lautete. — Seine »Mitteilungen über Antependien« in Bd. IV, Sp. 73—90 sind aus seinen Spezialstudien hervorgegangen, als deren Frucht schon 1882 sein Werk über »Die ältesten Tafelmalereien Westfalens« erschienen war. An den sinnigen Erzeugnissen der Soester Schule, des Ursprungsortes der frühesten Tafelgemälde, hatten sich seine Kunstanschauungen genährt und geklärt, ihnen die weiche Richtung und den hohen Zug dankend. „Der Weise erwirbt sich unter seinem Volke Ehre: und sein Name wird ewig leben". Eccl. 37, 29. Schnütgen.

Digitized by Google

Bücherschau.

Monographien des Kunstgewerbes. VIII. Elfenbeinplastik seit der Renaissance von Christian Scherer. Mit 124 Abbildungen und einer Tafel. (Preis geb. 5 Mk.)

Je älter bisher die nachmittelalterliche Elfenbeinplastik von der Forschung vernachlässigt wurde, um so wärmer ist diese Studie zu begrüßen, die als sehr fruchtbar bezeichnet werden darf. Nahezu 300 Künstlernamen hat der Verfasser aufgespürt und zu vielen derselben die Werke nachgewiesen. Sie gehören fast ausschließlich den drei letzten Jahrhunderten an; denn die eigentliche Renaissance war auf diesem Gebiete, im geradesten Gegensatze zu ihrer Vorzeit, wenig produktiv, auch von minderer Bedeutung. Desto bedeutsamer war die Barockzeit, nicht so sehr in Italien und Frankreich, als in den Niederlanden und Deutschland. Daß gerade die niederländischen Bildhauer sich wieder dem Elfenbein zuwandten, mag durch dessen leichtere Beschaffung, namentlich aber durch den von Rubens eingeführten dekorativen Stil mit seinem Kultus des Nackten veranlaßt sein, für den Struktur und Färbung dasselbe besonders empfehlen. Dieser Umstand hat in Verbindung mit der Vernachlässigung der biblischen und mit der Pflege der mythologischen Stoffe zu dem Vorherrschen der Nacktheiten geführt, die auch in den Illustrationen dieses Buches sich geltend machen. In den Niederlanden traten die vier großen Meister Duquesnoy, Opstal, Faid'herbe und van Bossuit in den Vordergrund, in Deutschland: Augsburg, Nürnberg, München, sodann Geißlingen und Ulm, später Wien, auch Dresden, Cassel, Frankfurt, Berlin, Braunschweig. Danzig, und aus allen diesen und noch manchen andern Städten weist der Verfasser Künstler hervorragender Bedeutung in großer Zahl nach. — Dänemark und Skandinavien wie Spanien liefern geringere Ausbeute, und der Rückgang der Elfenbeinplastik in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrh. wird namentlich auf die Blüte der Porsellanplastik zurückgeführt. Erst um die Mitte des XIX. Jahrh. nimmt jene einen neuen Aufschwung, zuerst in Dieppe und Paris, dann auch in Deutschland (Geißlingen, Erbach, Dresden), aber ihre künstlerische Erneuerung, die erst in der allerjüngsten Zeit erfolgte, ist von Belgien ausgegangen, bald nach Frankreich gelangt, endlich nach Deutschland, zunächst nach Dresden; und die Verbindung, in welche Elfenbeinfiguren neuerdings mit Edelmetall gebracht werden, stellt fruchtbare Pflege in Aussicht. — Das Entwicklungsbild, welches in diesem Buche geboten wird, ist neu und fesselnd, der Zusammenhang, in den Altes, Neueres und Neuestes gebracht werden, sehr lehrreich, denn daß in den »Monographien des Kunstgewerbes« die modernen Schöpfungen nicht losgelöst werden von ihren Vorläufern, wird ihre richtige Würdigung wesentlich erleichtern. R.

Leben und Regel des heiligen Vaters Benediktus. Mit 75 Illustrationen nach Kompositionen der Beuroner Kunstschule. II. Aufl. Herausgegeben von der Abtei Emaus in Prag. (Preis geb. 4,50 Mk.)

Dem Gründer des Benediktinerordens, dem „Begründer des Friedens" ist dieses ernste, aber liebliche Buch geweiht, welches ihn darstellt als geseget in seiner Person, in seiner Regel, in seiner Nachkommenschaft, und in dieser dreifachen Hinsicht behandelt ihn das Vorwort, welches ausklingt in einem Hymnus auf das heilige Officium, als das große Werk dieser Mönche. Das Leben des hl. Vaters Benedictus vom hl. Papste Gregor dem Großen bildet den I. Teil, welcher in 38 Kapiteln wunderbare Begebenheiten aus demselben erzählt. — Der II. Teil enthält die Regel des hl. Vaters Benedictus, die in 73 Kapiteln dargestellt wird. — Teils in Form eigener Tafeln, teils als Textillustrationen erscheinen die 75 Abbildungen, welche zumeist den Wandgemälden von M. Cassino, Emaus und Beuron entnommen, vereinzelt auf Grund besonderer Zeichnungen, das Leben des hl. Benedikt, oder Szenen aus dem Gebets- und Arbeitsleben der Benediktiner schildern, ernste und strenge, aber innige und sinnige Darstellungen mit allerlei Anklängen an die Antike und mit vereinzelten Reminiszenzen an die mittelalterlichen Italiener, die noch am meisten in dem bekannten Krenzigungsbilde widerhallen. So befremdlich manche sind, sie wirken erbaulich und passen in den Gedankenkreis, den sie illustrieren sollen. Schnütgen.

Jahrbuch der bildenden Kunst 1903. Unter Mitwirkung von Dr. Woldemar von Seidlitz herausgegeben von Max Martersteig. II. Jahrgang. Deutsche Jahrbuch-Gesellschaft m. b. H. Berlin. (Preis 8 Mk.)

Das günstige Votum, welches in Bd. XV., Spalte 383/384 über den I. Jahrgang dieses Jahrbuchs abgegeben werden durfte, verdient in noch höherem Maße der soeben erschienene II. Jahrgang, der eine noch größere Anzahl von Rubriken bietet, wie die „Baukunst", die „Kunst im Buchgewerbe", „der Kaiser und die Kunst", „Museumswesen und Kunstförderung" u. s. w. auch noch mehr Kunstbeilagen, unter denen mehrere vorzügliche Vierfarbendrucke, Duplex-Autotypien und ganz ausgezeichnete Heliogravüren, dazu 76 Text-Illustrationen. — Die Verzeichnisse, welche dreispaltig gesetzt sind, kommen dem I. Teil an Umfang gleich und zeigen überall die ergänzende und verbesserude Hand, so daß sie für die Orientierung auf dem Gebiete des Kunstschaffens unserer Tage von großem Werte sind, nutzbarer beständiger Vervollkommnung fähig, zu der es von seiten des höchst betriebsamen Herausgebers an Anregung nicht fehlt. Bei der objektiven vornehmen Haltung dieses Jahrbuchs, bei seinem reichen Inhalt und seiner musterhaften Ausstattung kann ihm der Erfolg nicht fehlen, trotz aller Konkurrenz. R.

Die rheinische und die westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902 von Paul Clemen. E. A. Seemann, Leipzig 1903. (Preis 4 Mk.)

Dieser erweiterte Sonderdruck aus der »Zeitschrift für bildende Kunst« umfaßt 47 Seiten, die mit 45 Abbildungen geschmückt sind, 4 autotypische Tafeln und einem Farbendruck. Die Illustrationen sind geschickt ausgesucht, vortrefflich ausgeführt, und was

Digitized by Google

an deren Hand vom Verfasser vorgetragen wird, in frappanter Gruppierung, lebendiger Schilderung, ist sehr anregend und instruktiv, so daſs diese literarische Frucht der kunsthistorischen Ausstellung neben der nur etwas knapperen von Renard (im III. Ausstellungsheft der »Rheinlande«, Verlag von Bagel) bis auf weiteres den ersten Platz in Anspruch nehmen darf. Sie will keinen Überblick bieten über die ausgestellten Schätze, sondern blofs die hervorragendsten derselben vorführen, namentlich insoweit sie den beiden westlichen Provinzen entstammen und den vier Gruppen der Plastik (besonders der monumentalen), der Goldschmiedekunst mit dem Email, der Textilkunst und der Monumentalmalerei angehören. Nur die bedeutsamsten Gegenstände dieser Gruppen werden im Zusammenhange besprochen (so daſs also die in der »Zeitschrift für christliche Kunst« abgebildeten und beschriebenen Objekte, in dem vorliegenden Hefte bereits die Zahl von 28 bezw. 45 erreichend, durchweg weniger glänzend, aber doch recht lehrreich, als eine Art von Ergänzung bezeichnet werden dürfen). In reicherem Maſse ist die Literatur herangezogen, als es sonst in solchen Berichten wohl üblich ist, vielleicht in der Absicht, den Fortschritt der Forschung kundzugeben, an welcher der Verfasser sehr nahe beteiligt ist. Mancherlei Aufklärungen hat sie zu verzeichnen, die Anregung geboten zu weiteren Untersuchungen, die von einzelnen Gelehrten fortgeführt und auf die Vergleichsgegenstände in andern Sammlungen ausgedehnt, völlige Klarheit in Aussicht stellen. Die Wandgemälde des X. bis XVI., die plastischen Erzeugnisse des XIII., XIV., XV., die Schmelzwerke des XII., XIII. und XIV Jahrh. in Rheinland und Westfalen sind von solcher Bedeutung, daſs die Feststellung ihrer Eigenarten, Entwicklungen, Schulen immer dringlicher erscheint, nachdem sie neuerdings so stark in den Vordergrund gezogen sind durch die Ausstellung und durch die von ihr angeregten Berichte, besonders durch den vorliegenden. Schnütgen.

Wiegen-Drucke und Bibliographie der vor 1501 gedruckten Bücher. Katalog CV von Ludwig Rosenthal's Antiquariat in München. Mit 48 Faksimiles.

Dieser 2000 Nummern umfassende, lehrreiche Inkunabeln-Katalog ist streng chronologisch geordnet, indem nach Maſsgabe der Zeit, in der sie sich der Buchdruckerkunst bemächtigt haben, die Länder aufgeführt werden, innerhalb derselben die Städte und in ihnen die Buchdrucker, so daſs hier eine, in dieser lehrreichen Form wohl zuerst versuchte, Entwicklungsreihe dargestellt wird. — An der Spitze marschiert Deutschland und Mainz und als Nr. 1 das Missale speciale von Gutenberg, welches als seine früheste gröſsere, wohl vor 1450 entstandene Leistung in Anspruch genommen ist. Die in Eltvil, Marienthal, Stendal, Zinna entstandenen Drucke sind gröſse Seltenheiten, auch manche aus andern europäischen Ländern, wie aus Böhmen, Spanien, Frankreich herrührenden. — Die letzten 40 Nummern sind der Inkunabel-Bibliographie gewidmet, und wie die 5 Register (Drucke nach Hain, Sonstige Drucke, Druckorte, Druckerverzeichnisse, Sachregister) sehr dankenswerte Beigaben, welche den wissenschaftlichen Wert des ungewöhnlich reichhaltigen, prächtig ausgestatteten Katalogs noch erhöhen. Schnütgen.

Die „Mittheilungen aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen" bringen im Aarbog 1901 Nr. 13 aus der Feder von B. E. Bendixen eine interessante, von 8 Textbildern illustrierte Beschreibung der dort vorhandenen „13 Trag- oder Prozessionsleuchter". Sie sind den in Norddeutschland seltenen, in Süddeutschland sehr häufig vorkommenden berw erhaltenen Holzstäben verwandt, die mit Lichtteller und Kerzendorn, mit Schnitzwerk und Zinnbekrönung, vielfach mit Engel- oder Heiligenfiguren geschmückt, bei Prozessionen getragen zu werden pflegten. Das älteste der hier angeführten Exemplare: Runde Stange mit Kelchkapitäl, auf dem ein als Diakon gekleideter Engel steht, die Säule für den Dorn tragend, dürfte doch für den Schluſs des XIII. Jahrhunderts etwas zu früh datiert sein. Die klassische Zeit für diese Leuchter ist die spätgotische, aus der die Baldachinbekrönung stammt mit der Doppelfigur der hl. Petrus und Olaf. — Die eingehenden Beschreibungen dieser wie der anderen Exemplare zeigen völlige Vertrautheit mit allem, was hierfür in Frage kommt, und neue Beweismomente ergeben sich hier für die nahen Beziehungen, die im Mittelalter zwischen dem norddeutschen und skandinavischen kunstgewerblichen Betrieb obwalteten. S.

Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Von Professor Dr. Anselm Salzer. Mit 22 vielfarbigen, 14 zweifarbigen, 74 schwarzen Beilagen und über 300 Abbildungen im Text. Allgem. Verlags-Gesellschaft m. b. H. in München.

Diese neue Literaturgeschichte (die in 20 Lieferungen à 1 Mk. erscheinen soll) führt sich mit dem Anspruche ein, die deutschen Dichter und ihre Werke vom objektiven Standpunkte katholischer Weltanschauung aus zu beurteilen in einer für die weitesten Kreise verständlichen Form, unter besonderer Berücksichtigung der geschichtlichen Verhältnisse und unter Hervorkehrung der ästhetischen Gesichtspunkte, die auch in reichem Bilderschmuck ihre Illustrierung finden sollen. — Der soeben ausgegebenen I. Lieferung darf der Anfang der Erfüllung des obigen Anspruches bestätigt werden. Den Text (für den der Verfasser durch die Neubearbeitung der Lindemannschen Literaturgeschichte vollkommen legitimiert erscheint), behandelt die I. Periode, von den Anfängen des Germanentums bis auf Karl den Grofsen, und den Anfang der II. Periode, die Ahhochdeutsche Zeit bis 1050: die Zeit der chorischen Poesie und Spruchdichtung, der Heldendichtung, der hochdeutschen Lautverschiebung, des christlich lateinischen Kultur-Einflusses auf die deutsche Sprache, der karolingischen Renaissance. — Die auf der Höhe der technischen Leistungen stehenden Illustrationen (Initialen, Schriftproben, Denkmäler u. s. w.) schliefsen sich in durchaus selbständiger zutreffender Auswahl dem Texte an, und die farbigen Beilagen zeigen diesmal den Sängerkrieg auf der Wartburg aus der Würzburger Liederhandschrift, das Porträt Webers, das Titelblatt von Judas der Erzschelm 1686). — Das neue, schon lange ersehnte Werk darf also mit Vertrauen aufgenommen werden. T.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Neues silbervergoldetes Altarpültchen. (Mit Abbildung,) Von SCHNÜTGEN 33

Die Wiederherstellung des grofsen Radleuchters im Dome zu Hildesheim. (Mit 2 Abbild.) Von RICHARD HERZIG . 37

Zwei Tragaltärchen im Münster zu Freiburg. (Mit 4 Abbild.) Von JOSEPH BRAUN 41

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. X. (Mit Abbildung.) 25. Kupfergetriebene Reliquienfigur der Abteikirche zu Werden. Von SCHNÜTGEN 47

Holzkirchen in Deutschland. Von STEPHAN BEISSEL . . 49

II. NACHRICHTEN: Clemens Freiherr v. Heereman †. Von SCHNÜTGEN 59

III. BÜCHERSCHAU: Scherer, Elfenbeinplastik seit der Renaissance. . 61

Leben u. Regel des hl. Vaters Benediktus. Von SCHNÜTGEN 61

Martersteig, Jahrbuch der bildenden Kunst 1903. . . . 62

Clemen, Die rheinische und die westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. Von SCHNÜTGEN 62

Wiegendrucke und Bibliographie der vor 1501 gedruckten Bücher, L. Rosenthals Katalog CV. Von SCHNÜTGEN . 63

Bendixen, Mitteilungen aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen. Aarbog 1901 64

Salzer, Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. I. Lieferung . . 64

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Mai 1903.

Digitized by Google

F'A 26.2

ZEITSCHRIFT

HARVARD COLLEGE LIBRARY
JUN 18 1903
CAMBRIDGE, MASS.

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN
VON
Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN.
DOMKAPITULAR IN KÖLN

XVI. JAHRG. HEFT 3.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1903.

Digitized by Google

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer grösseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.

Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrath RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Dr. DÜSTERWALD Pfarrer an St. Martin (KÖLN).
Professor WILH. EFFMANN (KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (FREIBURG).
Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Königl. Baurath F. C. HEIMANN (KÖLN).
Domdechant Dr. JACOB (REGENSBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Von diesen bilden die Herren VAN VLEUTEN, ALDENKIRCHEN und SCHNÜTGEN den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Digitized by Google

Abhandlungen.

HARVARD COLLEGE LIBRARY
JUN 18 1903
CAMBRIDGE, MASS.

Die St. Markuskapelle in Altenberg.

(Mit 6 Abbildungen.)

obald der junge Lenz in dem anmutigen Dhünntale Feld und Wald in neues Grün kleidet, durchstreifen es bald die Wanderer aus Stadt und Land. Der Meisten Wegziel ist Altenberg mit seiner stolzen Abteikirche, dieser Perle frühgotischer Baukunst, deren Meister hervorgegangen ist aus der Kölner Dombauhütte. Bildete sein Werk bis vor kurzem die einzige Sehenswürdigkeit des Ortes, so ist unweit des bergischen Domes nunmehr eine ältere Schöpfung mittelalterlicher Kunst als solche in erneuter Schönheit erstanden: Die St. Markuskapelle. Verwittert und dem Verfall nahe stand sie da, verwahrlost und von schonungslosen Händen ihres Schmuckes beraubt, von den meisten Besuchern Altenbergs unbeachtet. Jetzt zeigt sie sich ihnen nach pietätvoller Wiederherstellung als ein edles Baudenkmal des Übergangstiles, das der Frommsinn der Vorfahren geschaffen hat und an welches sich manche geschichtliche Erinnerung knüpft.

Die Kapelle ist das älteste und einzige noch erhaltene Bauwerk aus der ersten Zeit der ehemals so berühmten Cisterzienserabtei Altenberg. Bei dem gänzlichen Mangel an urkundlichen Nachrichten über die Entstehungszeit dieses Gotteshauses sind wir für die Bestimmung derselben lediglich auf die Formen des Bauwerkes und die Überlieferung angewiesen, wie denn auch der Name St. Markuskapelle bezw. die dedicatio ad sanctum Marcum nur in der letzteren begründet ist. Montanus-Zuccalmaglio, der abgesehen von vielen andern Notwendigen eines wahren Geschichtsforschers auch die Quellenangabe für seine Behauptungen gar sehr vermissen läfst, berichtet, dafs die im Jahre 1133 zur Klostergründung nach Altenberg entsandten Mönche aus Morimond bereits eine Kapelle, eben unsere St. Markuskapelle, im Dhünntale vorgefunden hätten. Allerdings lassen sich auf Grund der im Laufe der nun beendeten Wiederherstellungsarbeiten gemachten Entdeckungen und Beobachtungen zwei Bauperioden mit Sicherheit nachweisen. In der ältern Zeit war das Kirchlein ein ganz schlichtes, niedriges und ungewölbtes Gebäude; seine jetzige Gestalt erhielt es im ersten Drittel des XIII. Jahrh. durchweg in den Formen des reinen Übergangstiles, von seltener Frische und Feinheit der Durchführung. Der Grundrifs der einschiffigen Kapelle, mit einem Chorabschlufs aus drei Seiten des regulären Sechseckes gebildet, hat beschränkte Abmessungen: äufsere Länge 10,82 *m*, Breite 7,49 *m*; innere Länge 8,90 *m*, Breite 5,59 *m*, die Höhe bis zum Gewölbescheitel beträgt 6,65 *m* (Abb. 1 u. 2). Das Äufsere ist schmucklos gehalten; die Umfassungsmauern aus weifs gefugtem Bruchsteinwerk sind entsprechend der inneren Teilung, nur durch schwache Tuffsteinlisenen gegliedert, welche, oben durch eine horizontale, aus demselben Material hergestellte Auskragung friesartig miteinander verbunden, auf einer Sockelschräge sich erheben. Unterhalb des mit einem Glockentürmchen bekrönten Daches bildet ein kräftiges Werksteingesims den Abschlufs der Aufsenmauern.

Die sehr schlanken Fenster des Chorabschlusses haben eine stumpf spitzbogige Überwölbung, als Umrahmung der Leibungen runde Wulste, welche an den Kämpfern wie auch im Scheitel durch Ringe unterbrochen werden, und auf seitlich abgeplatteten Kugelflächen fufsen. Ein gleiches, aber ringloses Profil umgibt das sechsteilige Rundfenster in der Nordwand.

Der unmittelbar über den Fenstern rings um das Gotteshaus sich hinziehende Fries von 41 gedrückten Spitzbögen trat erst zu Tage, als bei den Wiederherstellungsarbeiten das Äufsere von einer alles überziehenden dicken Putzschicht befreit wurde. Er gibt Anhalt für den ersten Zustand der Kapelle, denn es dürfte wohl zweifellos sein, dafs die ursprünglich flache Holzdecke des Innern in ungefährer Höhe dieser Bogenarchitektur gelegen hat, und letztere das Hauptgesims aufnahm. Der Fortfall desselben und die Höherführung der Aufsenmauern, wie sie jetzt vorhanden, geschah

Digitized by Google

anlässig der spätern Einwölbung, lediglich aus konstruktiven Rücksichten.

Im Gegensatz zur einfachen äufseren Erscheinung bietet das Innere der Kapelle einen wahrhaft überraschenden Reichtum an architektonischem und malerischem Schmuck. (Abb. 3 u. 4.) Der ganze Raum, welcher vortreffliche Verhältnisse besitzt, ist überspannt von zierlichen Kreuzgewölben in zwei Jochen, die durch einen schmalen, mit zwei Rundstäben profilierten Gurt wirkungsvoll getrennt werden. Das Rippen-

Die in das Innere hineingezogenen Gewölbewiderlager schaffen Nischen, welche ebenso wie die in denselben angebrachten, von Rundstäben eingefafsten Fenster, im Spitzbogen geschlossen sind.

Sehr interessant ist die Technik bei der Gestaltung aller Gliederungen und Profile. Der Kern derselben besteht nämlich aus nur roh bearbeiteten Tuffsteinen, während die eigentliche Form durch einen nach dem Versetzen der Werkstücke aufgebrachten sehr festen

Abb. 1.

werk, welches im Profil einen Birnstab, begleitet von einem Paar dünner Rundstäbe zeigt, setzt auf sechs einzelnen Säulen, der Gurt auf zwei dreifach gekuppelten Säulenbündeln auf. Die tragenden Teile sind in Gliederung und Material von besonderer Schönheit und künstlerischer Vollendung. Über den Eckblattbasen steigen die aus schwarzem Schiefermarmor gefertigten, und mit äufserst fein profilierten Teilungsringen versehenen Schäfte empor, bekrönt von schlichten aber reizenden Knospenkapitellchen. Den Übergang zu den Rippen vermittelt eine kräftig profilierte Deckplatte.

und glatten Putz hergestellt ist, der den Untergrund für die Malerei abgab, in welcher die kunstgeschichtlich hohe Bedeutung unserer Kapelle begründet ist, als ein seltenes Beispiel einheitlich durchgeführter farbiger Innendekoration aus dem XIII. Jahrh., wie es in dieser Vollständigkeit nur in der malerischen Ausschmückung der Taufkapelle von St. Gereon in Köln noch zu finden ist. Zwar haben die Malereien durch mehrfache Übertünchung und durch die Benutzung der Kapelle als Trockenkammer gelitten, aber immerhin waren nach Beseitigung der Kalkschichten die Umrifslinien

Digitized by Google

wie auch die einzelnen Farben noch so deutlich zu erkennen, dafs einer getreuen Wiederherstellung keine allzugrofsen Schwierigkeiten entgegenstanden. (Abbild. 5.)

Die vorherrschenden Töne sind weifs und gelb. Erstere Farbe zeigen die Wände und etwas ins Grau übergehend die Gewölbekappen, welche durch kleine sechsteilige Sterne belebt werden, deren Formen und Farben auf zweierlei im Laufe der Zeit stattgefundene Ausführungen schliefsen lassen. Abgesehen von den Säulenschäften in ihrer schwarzgrauen, dem Schiefermarmor eigenen Farbe, ist alles Ornament der tragenden Teile ockergelb, in blauer, roter und grüner Musterung, aber ausgesprochen dahingehend, dafs dieselbe auf viereckigen Gliederungen eckig, auf runden in gebogenen Formen auftritt, mit teils schwarzen, teils weifsen Umrifslinien. Ausnahme bilden die starken Wandpfeiler in ihrer bunten, in den Farben sogar etwas krassen Marmorimitation. Grün gefärbt sind die Gewölberippen in ihren Birnstäben mit rot und gelben Begleitstreifen, in gleicher Farbe die Gurte nach Schichten geteilt, die Fugen durch ein schwarzweifses Linienpaar hervorgehoben. Die Rundstäbe der Fenster weisen rot- und grün-weifs marmorierte Behandlung, die seitlich verbleibenden Wandflächen eine Rosettenverzierung, die Fensterleibungen gut gezeichnetes Rankenornament auf; bemerkenswerte Ausnahme bildet das Mittelfenster, wo an seine Stelle eine einfache rote und gelbe Quaderung tritt, offenbar um einen wirksamen Gegensatz zu der reichen Bemalung der Wand zu schaffen.

Abb. 5.

In ihr fand sich unter der Fensterschräge eingemauert das Überbleibsel eines sargförmig gestalteten Reliquiars aus Stein, bestehend aus einem 49 *cm* breiten, 27 *cm* hohen Unterteil mit 22,5 *cm* breiter, 21,5 *cm* hoher Mittelöffnung und einem trapezförmigen 49,5 *cm* breiten, 27 *cm* hohen Deckel; das Ganze hat in seiner ursprünglichen Form, die später durch Änderung des Wandputzes verkümmert wurde, sich auf die Mensa des jetzt verschwundenen Altars aufgesetzt. Der zur Aufnahme der Reliquien bestimmte mittlere, jetzt 13,5 *cm* tiefe Raum war aller Wahrscheinlichkeit nach durch ein zierliches Gitter verschlossen. Die Wandflächen zu Seiten des Steinsarkophages und darüber zieren figürliche Darstellungen. Zunächst in überaus bewegter Auffassung ein Paar schwebende, Weihrauch spendende Engel, ein zwar seltenes, doch nicht vereinzeltes Beispiel besonderer Auszeichnung und Ehrung heiliger Reliquien, dann aber ein charakteristischer Cyklus von 6 Darstellungen der Auferstehungssymbole in aufsteigendem Rankenwerk neben der Fensterleibung: Pelikan, seine Jungen tränkend, Simson mit dem Torflügel Gazas, Witwe von Serepta, Löwe, seine Kleinen zum Leben erweckend, Jonas vom Walfisch ausgespien und Phönix aus den Flammen sich emporhebend, alles in wirkungsvoller Ausführung als flott behandelte Umrifszeichnungen auf blauem Grunde.

Neben den wohl erhaltenen 12 alten Konsekrationskreuzen in Scheibenform bietet noch besonderes Interesse eine den ganzen oberen Teil der Westwand ausfüllende Darstellung der Krönung Mariä. (Abb. 6.) Auf einem breiten Throne

Digitized by Google

sitzen der Heiland und zu seiner Rechten die Gottesmutter. Ersterer, eine majestätische, mit weifsem, geschürzten Gewande und blauem Mantel bekleidete Gestalt, trägt auf dem von einem Kreuznimbus umzogenen Haupte ein Diadem mit Lilienverzierung, in der Linken ein in ebensolche endigendes Scepter, während die Rechte die Jungfrau krönt. Sie ist in weifsem Gewand und rotem Mantel dargestellt, in ihrer ganzen demütig frommen Haltung und im Ausdruck ihrer Züge von zarter, lieblicher Anmut. Der auf drei Stufen erhöhte Thron hat die Form einer Bank mit hoher Rücklehne. Letztere ist zwischen zwei durch Lilienkreuze bekrönte Säulchen eingezogen und in flachen, mit Knöpfen besetzten Bogen abgeschlossen. Das Untergestell zeigt in der scharfen Profilierung und Befestigungsweise die Konstruktion mittelalterlichen Gestühles. Der Thron ist vollständig bedeckt von einem lang herabhängenden, mit kleinen Kreuzchen gemusterten Dorsale, unter welchem das wulstartige Sitzkissen seitlich sichtbar ist. Durch die sichere Zeichnung und Charakterisierung der Figuren, sowie durch den leichten und fliefsenden Faltenwurf der Gewandung beweist das Gemälde eine vorgeschrittene Entwicklung der Kunst, und kann wohl als das Werk eines hervorragenden Meisters aus der Frühzeit der Gotik angesehen werden. Zu seiner Ergänzung und Erneuerung spendete der Verein der Altertumsfreunde in Köln einen namhaften Beitrag.

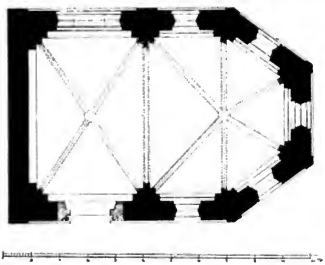


Abb. 2.

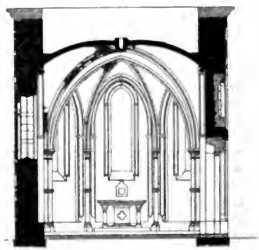


Abb. 4.

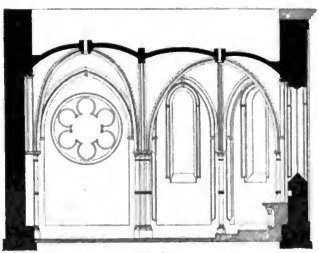


Abb. 3.

Abb. 6.

Die Wiederherstellungsarbeiten an der Kapelle, welche Königl. Baurat Heimann aus Köln leitete, erstreckten sich auf die Beseitigung alten Schuttes in dem Innern und der

Digitized by Google

Umgebung, die Entfernung des späteren äufsern Wandputzes, Sicherung des Baubestandes, Ersatz fehlender Gliederungen, die Erneuerung des Daches und die Herstellung einer stilgerechten Tür, welche, teils schwierige Arbeiten durch Architekt W. Breidenbach in Hückeswagen und Bildhauer Kribben in Köln bewerkstelligt wurden, schliefslich auf die sorgsame Aufdeckung der alten Wandmalereien und deren pietätvolle Auffrischung, welch' letztere der Maler Anton Bardenhewer aus Köln mit grofsem Geschick und Verständnifs zur Ausführung brachte. Eine zum ganzen malerischen Innenschmuck stimmende Verglasung der Fenster fertigte, nach Zeichnung und Technik gleich hervorragend, die Kunstwerkstätte von Schneiders & Schmolz in Köln-Lindenthal. Die Darstellungen der sieben Schmerzen Mariä in dem der Eingangstür gegenüber befindlichen Rundfenster passen sich der Form desselben nach den einzelnen Gruppen vortrefflich ein, während die fünf Fenster des Chorabschlusses figürliche Einzeldarstellungen in architektonischer Umrahmung enthalten, welche in ihrer Krönung sich von hellem Teppichmuster abheben. Das Mittelfenster zeigt die Majestas domini, die Folge zur Linken Maria und St. Bernard, zur Rechten den Vorläufer des Herrn und St. Engelbert. Wie an dem Wandgemälde der Krönung Mariä, so ist auch bei diesen Figuren und der ihr zugehörigen Architektur der frühgotische Stil zur Anwendung gebracht. Die Farbenskala der Glasmalereien ist eine wohl abgewogene, nicht umfangreiche, aber sehr ansprechende. Der Fufsboden besteht aus einfachem roten, reliefartig gemusterten Tonplattenbelage. Der kleine romanische Altar, in dessen stipes das Mosaikbild des hl. Markus erscheint, harrt noch der weiteren Ausschmückung in Verbindung mit dem Reliquiar in der Fensternische.

Die einheitlich durchgeführte Dekoration an Fufsboden, Wänden, Gewölben und Fenstern vereinigt sich zu einem überaus harmonischen wirkungsvollen Ganzen, wie in den Tagen des Mittelalters.

Was war nun die Veranlassung zu der einstigen glanzvollen Ausschmückung der St. Markuskapelle? Der oben beschriebene Steinsarg mit seiner reichen malerischen Umgebung legt wohl den Gedanken nahe, das Kirchlein als die Aufbewahrungsstätte einer hochverehrten Reliquie anzusprechen. Im Jahre 1225 wurde die Leiche des von seinem Neffen, dem Isenburger, erschlagenen Erzbischofs Engelbert im Konvent zu Altenberg aufgebahrt, um von hier nach Köln gebracht zu werden; Herz und Eingeweide des Martyrers verblieben dem Kloster. Sollte nun nicht vielleicht der Wunsch, ihnen eine würdige Stätte zu schaffen, den Umbau und die herrliche Ausmalung der Kapelle veranlafst haben? Nach den Berichten des Chronisten geschahen an der Leiche des Ermordeten viele Zeichen und Wunder, und diese Berichte beweisen jedenfalls die grofse Verehrung, die den Reliquien gezollt wurde. Das Kloster Altenberg aber hatte noch besondere Verpflichtungen zur Dankbarkeit gegen den grofsen Mann, und zur liebevollsten Ehrung seines Andenkens. Er entstammte dem Geschlechte der Grafen von Berg, der Gründer und treuen Beschützer des Cisterzienser-Konventes. In den Tagen seiner Macht und seines Glanzes weilte der Erzbischof sehr häufig in dem stillen, weltabgeschiedenen Kloster und vergalt ihm die Gastfreundschaft mit reicher Freigebigkeit. Zudem war Engelbert der Liebling des bergischen Volkes, weil er, abgesehen von seiner nahen Verwandtschaft mit den regierenden Fürsten, mit kraftvollem und doch mildem Regimente überall Frieden, Ordnung und Wohlstand verbreitete. Somit dürfte die Vermutung, dafs die Mönche von Altenberg ihrem heiligen Freunde und mächtigen Gönner in unserer Kapelle, deren Umbau demgemäfs in die Zeit von 1225 bis 1230 zu setzen wäre, ein Monument der Dankbarkeit und der Verehrung errichtet haben, wenigstens einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit gewinnen. Die intestina Sancti Engelberti waren in späterer Zeit im Chor des Altenberger Domes beigesetzt und ruhten dort, in einer Bleikapsel eingeschlossen, unter einer schwarzen Marmorplatte vor der Mitte des Hochaltares. Als im Jahre 1847 die Wiederherstellungsarbeiten im Dome ihren Anfang nahmen, wurden diese Reliquien des hl. Engelbert in die Pfarrkirche zu Odenthal verbracht, wo man sie zur Zeit noch aufbewahrt. Jedoch darf man wohl der zuversichtlichen Hoffnung Ausdruck geben, dafs dieselben, nachdem nunmehr die Kapelle durch die Güte ihres Eigentümers, des Herrn Reichsgrafen Ferdinand Wolff-Metternich, ausschliefslich der katholischen Gemeinde für ewige Zeiten zur gottesdienstlichen Benutzung überwiesen

Digitized by Google

ist, in das altehrwürdige Heiligtum demnächst übertragen werden und dann das Herz des gewaltigen Gottesheiden an jenem Orte wiederum in ungestörtem Frieden und zu frommer Verehrung ruhen möge, wo es im Leben so oft Erholung suchte von den Mühen und Sorgen des Hirtenamtes, neue Begeisterung sammelte für seine großen und weitschauenden Pläne, wo es im Tode seine erste Ruhe und seine erste Verherrlichung gefunden hat.

Zur würdigen Wiederherstellung der Kapelle in alter Pracht war vor Jahren schon ein kleiner Kreis von Kunstfreunden unter dem Namen St. Markusverein zusammengetreten, welcher sich zur Aufgabe setzte, die ca. 16000 M. betragende Bausumme zu beschaffen und neue Gönner für das Werk zu gewinnen. Der Verein hat zwar schon jetzt namhafte Erfolge zu verzeichnen; aber trotz seiner Bemühungen, trotz der Opferfreudigkeit der Altenberger Gemeinde und des Eifers ihrer Seelsorger, der Herren Rektoren Heynen, Grüters und Mostert, sowie der von der Provinz gewährten Beihülfe von 6000 M. bleiben doch noch Mittel aufzubringen, um die innere Ausstattung würdig zu gestalten. Wir glauben daher unsere Ausführungen schließen zu sollen mit der herzlichen Bitte an alle Freunde der farbenfrohen, frommsinnigen mittelalterlichen Architektur und Malerei ein Scherflein beizusteuern, damit die St. Markuskapelle, dieses langvergessene Denkmal der Vergangenheit recht bald wieder Gott zur Ehr', der Kunst zur Lehr' in erneutem Glanze sich der Gegenwart zeigen möge!

Lic. Grüters, Mülheim a. Rh.
Baurat Heimann, Köln.

Strauß und Kranich als Attribute der Gerechtigkeit.

Als ich vor einigen Jahren eine Abhandlung über die Rechtssitte des Stabbrechens schrieb, sammelte ich Fälle, in denen die Justitia den Stab bricht. Das Ergebnis war in dieser Hinsicht sehr gering. Aber unter den vielen Darstellungen der Gerechtigkeit, die ich bei dieser Gelegenheit durchmusterte, fielen mir einige auf, bei denen Strauß oder Kranich als Attribut verwendet waren. Sie waren bisher wenig beachtet. Und über die Bedeutung waren höchst abenteuerliche Meinungen geäußert. So entstand der vorliegende Aufsatz.

I.

Die Fälle, in denen der Strauß als Attribut der Justitia erscheint, sind nicht zahlreich. Nur fünf können hier nachgewiesen werden.

1. Weitaus am bekanntesten ist die Verwendung dieses seltsamen Attributs im Konstantinssaal des Vatikans in Rom. In der Gruppe des Papstes Urban I. hat Giulio Romano davon Gebrauch gemacht.

2. Ebenso sehen wir einen Strauß neben der Justitia am Grabmal des Papstes Hadrians VI. im Chor der Kirche S. Maria dell'Anima zu Rom.[1]) Tribolo hat die allegorischen Figuren daran verfertigt.

[1]) Burckhardt »Cicerone« II, 1. 2. (1898), p. 137. »Revue de l'art chrétien« VIII, (1864) p. 45.

3. Ein Beispiel aus dem XVII. Jahrh. bietet eine Statue aus Stuck in der Kirche S. Niccolò[2]) in Rom.

4. Ferner befindet sich eine Statue der Gerechtigkeit mit dem Strauß als Attribut an der Rückwand des Hochaltars in der Kirche S. Giovanni de' Fiorentini[3]) zu Rom.

5. Endlich begegnet man einer solchen Zusammenstellung von Strauß und Gerechtigkeit in dem Fresko, das die Wölbung des früheren Sprechsaals der Minimen in der Kirche S. Trinità de' Monti[4]) in Rom schmückt.

Neben diesen fünf Hauptbeispielen ist zunächst auf Ripas Iconologie hinzuweisen. In verschiedenen Ausgaben[5]) derselben finden sich elende Holzschnitte, auf denen der Justitia ein Strauß beigegeben ist. Nicht die Bilder, sondern der Text sind hier die Hauptsache. Bei der Erklärung werden wir darauf zurückkommen.

Daneben sind nur noch die Symbola divina et humana von Jac. Typotius[6]) zu nennen. Unter den Symbola sanctae crucis gehört eine Darstellung hierher, wenn es sich bei ihr auch nicht um eine Personifizierung der Gerechtigkeit handelt. Auf fol. 5 (IV. hierogr. gem.)

[2]) St. Nic. „des Lorrains", »Revue de l'art chrétien« VIII, p. 44 f.
[3]) »Revue de l'art chrétien« VII, (1863) p. 431 f.
[4]) »Revue« VII, p. 498 ff.
[5]) z. B. ed. Ven. (1669) p. 246.
[6]) (Prag 1601)

Digitized by Google

nämlich ist vor einem Palmbaum, von dem rechts ein Rutenbündel mit Beil herabhängt, ein Strauſs abgebildet; und ein Band darüber trägt die Inschrift: *IVSTITIA*. Von Bedeutung sind die Worte des Titelblattes: „Ex musaeo Octavii de Strada civis Romani", an deren Stelle auf dem Titelblatte zum zweiten Bande[7]) noch vollständiger bemerkt ist: „Ex museo Octauii de Strade civis Romani simbola desumpta sunt." Die Kupferstiche sind von Aegidius Sadeler.

Die sämtlichen Beispiele, die wir hier nennen konnten, weisen nach Italien, gröſstenteils nach Rom. Keins scheint jenseit des XVI. Jahrh. entstanden zu sein.[8])

Erklärungen dieses merkwürdigen Attributs sind wiederholt versucht worden.

Barbier de Montault hat das Verdienst, zuerst in neuerer Zeit wieder auf das Vorkommen des Strauſs' neben der Justitia aufmerksam gemacht zu haben. Mehrere der vorher genannten Beispiele sind durch ihn ans Licht gezogen worden. Aber das Rätsel selbst hat er nicht gelöst.

In der Revue de l'art chrétien[9]) vom Jahre 1863 verzichtete er auf jede Deutung. Er begnügte sich festzustellen, daſs in den Bestiarien des Mittelalters der Strauſs nicht Sinnbild der Gerechtigkeit, sondern einer anderen Tugend sei. Denn dort heiſse es: „Li ostriche est example del home qui vit en carité est es pacious et humles, et soffrans et pitious." Aufserdem bemerkte er nur noch, daſs man auch aus den Formulae minores S. Eucherii nicht klüger werde; denn sie machten aus dem Strauſs ein Symbol des Philosophen und Ketzers, — eine Auffassung übrigens, die er bei zahlreichen Kirchenvätern hätte finden können. Denselben negativen Standpunkt vertritt er im Jahre 1890 in seinem Traité d'iconographie chrétienne[10]): die Bestiarien geben keinen Aufschluſs.

Dagegen hat Barbier de Montault ein Jahr zuvor im zweiten Bande seiner Oeuvres complètes[11]) eine positive Vermutung gewagt.

In der Liturgie kommen die Worte vor: „Vere dignum et justum est, aequum et salutare, Te quidem, Domine, omni tempore, sed in hoc potissimum gloriosius praedicare." Nach Jesaias 43, 20 kommt es aber gerade dem Strauſs zu, Gott für seine Wohltaten zu preisen: „Glorificabit me bestia agri, dracones et struthiones: quia dedi in deserto aquas, flumina in invio, ut darem potum populo meo, electo meo." Diese beiden Stellen, sagt Barbier, hat man in Beziehung gesetzt, als man den Strauſs der Justitia als Attribut gab, oder ich weiſs nicht, warum man es tat.

Die Vorbehalte, die Barbier seiner Erklärung beifügt, sind nur zu sehr am Platz. Weil es „recht und würdig" ist, den Herrn zu preisen und weil die Tiere des Feldes, Drachen und Strauſse den Herrn preisen sollen, darum soll der Strauſs Attribut der Gerechtigkeit geworden sein? Als ob auch nur mit dem Worte „justum" die spezielle Tugend der Gerechtigkeit gemeint wäre! Einer Widerlegung bedarf diese Erklärung nicht, sie ist schlimmer als gar keine.

Ähnlich steht es mit der Meinung, die Grimouard de St. Laurent[12]) 1873 geäufsert hat. Ihm scheint es Barbier gegenüber doch nicht ausgeschlossen, daſs das Attribut auf die Bestiarien zurückzuführen ist. An einer Stelle derselben[13]) werde gesagt: Wie die bloſse Sonnenwärme die Eier des Strauſs' zum Aufspringen bringt, so wird die Seele des Christen im Leben durch die Sonne der Gerechtigkeit gehegt und gehütet; und wie der Strauſs seine Eier einfach der Sorge der Vorsehung überläſst, schickt es sich

> A home que Deu fist resnable
> Et connaissant et entendable
> D'oublier les choses terrestres
> Pur aveir les gloires celestes.

„L'autruche", meint Grimouard, „impliquerait donc l'idée de justice, dans le sens de ce qui est dû à Dieu même." Er findet es überraschend, daſs der christliche Gedanke in der Zeit der Renaissance zu dieser Höhe sich emporgeschwungen hat. Er ist geneigt, Raffael für den Vater unseres neuen Attributs zu erklären; denn er rechnet mit der Möglichkeit, daſs die Justitia des Konstantin-Saals von ihm gemalt sei.

Auch diese Erklärung bringt uns dem Verständnis auch nicht einen Schritt näher. Es

[7]) (Prag 1602.)

[8]) Barbier de Montault »Traité d'iconographie chrétienne« I. (1890) p. 221.

[9]) VII, p. 500, n. 1.

[10]) I, p. 221.

[11]) II, (1889) p. 53, n. 1.

[12]) »Guide de l'art chrétien« III, p. 457 f.

[13]) cf. »Mélanges d'archéologie« ed. Cahier et Martin II, (1851) p 197.

Digitized by Google

macht erhebliche Mühe, mit den Worten Grimouards einen verständigen Sinn zu verbinden. Er hat sich offenbar zu seinen wunderlichen Behauptungen nur durch die rein äufserliche Tatsache verleiten lassen, dafs in jener Stelle der Bestiarien ziemlich dicht nebeneinander das Wort „Gerechtigkeit" und das Wort „Straufs" vorkommt.

Noch viel auffälliger als diese fehlgeschlagenen Versuche Barbiers und Grimouards aber ist die Tatsache, dafs auch in früheren Jahrhunderten offenbar Unklarheit über die Bedeutung des Attributs geherrscht hat. So sagt z. B. Typotius[14]) in seiner Erklärung zu jenem Symbolum sanctae crucis: „. . . injustitiae [adversatur]. Struthiocamelus documento est . . . Quid enim ineptius, quam tecto capite, molem illam corporis nudare hosti? Et assequitur, currentem licet, sagitta". Hier scheint der Straufs überhaupt nicht als Attribut der Gerechtigkeit aufgefafst zu sein, obwohl es in jener Zeichnung ohne Frage der Fall ist.

Und höchst seltsam lautet auch die Erklärung in Ripas Ikonologie, in der Ausgabe von 1618.[15]) Er sagt: „Per lo struzzo s'impara, che le cose, che vegono in giuditio, per intricate, che sieno, non si deue mancare di strigarle, ed isnodarle, senza perdonare à fatica alcuna, con anima patiente, come lo struzzo digerisce il ferro, ancorche sia durissima materia, come raccontano molti scrittori." Also die Verdauungskraft des Straufs', die selbst bei dem härtesten Eisen nicht versagt, stellt Ripa der Unermüdlichkeit des Richters an die Seite, der selbst die intrikatesten Rechtsfälle entwirren, „verdauen" mufs. Und diese Ideenassociation zwischen den Talenten eines gerechten Richters und den Kräften eines Straufsenmagens soll dazu den Anlafs gegeben haben, der Gerechtigkeit den Straufs als Attribut zu geben!

Diese Erklärung steht ebenso in der Ausgabe von Ripas Ikonologie, welche Castellini 1669[16]) veranstaltete. Aber hier ist ein Satz hinzugefügt, der vollste Beachtung verdient: „Le suo penne", heifst es vom Straufs, „perche sono tutte vguali significano la Giustizia, e l'equità verso tutti."

Diese Behauptung, dafs die Straufsenfedern, weil sie durchweg untereinander gleich seien, die Gerechtigkeit bezeichnen, führt uns in das alte Aegypten zurück.

Den alten Aegyptern hat die Straufsenfeder in der Tat als Symbol der Gerechtigkeit und Wahrheit gedient.[17]) Die aegyptische Göttin der Gerechtigkeit hatte daher das Attribut der Straufsenfeder.

Der Zeit des Humanismus, um die es sich für uns handelt, war diese Tatsache bekannt und geläufig. Sie war ihr durch die vielgelesene Schrift des Horapollo[18]) über die »Hieroglyphen« vermittelt. Bei ihm heifst es von den Aegyptern: „*Ἄνθρωπον ἴσως πᾶσι τὸ δίκαιον ἀπονέμοντα βουλόμενοι σημῆναι, στρουθοκαμήλου πτερὸν γράφουσι· τοῦτο γὰρ τὸ ζῶον πανταχόθεν ἴσα ἔχει τὰ πτερευγώματα παρὰ τὰ τῶν ἄλλων.*" Ganz gleich, ob der hier am Schlufs angegebene Grund stichhaltig ist oder nicht: das Symbol der Straufsenfeder zur Bezeichnung der Gerechtigkeit war dem XVI. oder XVII. Jahrh. nichts Fremdes.

Pierius Valerianus nimmt in seinen Hieroglyphica[19]) hierbei ausdrücklich auf Horapollo[20]) Bezug. Es ist ihm sogar bekannt, dafs die Verbreitung des Sinnbilds der Straufsenfeder sich schon im Altertum nicht auf Aegypten beschränkte. Er erzählt von einer Münze, die er in Bologna bei Johannes Achillinus gesehen hat: „cujus inscriptio, Ti. Caesar Divi Avg. F. Avg. P. M. Tr. Pot. XXIIII. Ibi enim pennae huiusmodi in quodam serto sitae sunt supra frontem sigilli, cui subiecta est inscriptio, Ivstitia." Und er erzählt ferner von einer zweiten Münze, die er bei Alexander Calcinius in Bologna gesehen hat: „solum Justitiae caput in numo est, cum eodem pennarum gestamine, iisdem literis, quippe, Jvstitia." Offenbar handelt es sich auch im zweiten Fall um eine aus dem Altertum stammende Münze. Beide Male dienen Straufsenfedern als Sinnbild der Gerechtigkeit.

Damit haben wir endlich festen Boden unter den Füfsen gewonnen. Wenn die Straufsfeder nach einer dem Beginn der Neuzeit bekannten Vorstellung des Altertums Sinnbild der Gerechtigkeit war, so wird es bereits

[14]) Isagoge fol. IIIb.
[15]) p. 221.
[16]) Ven. (1669) p. 246.

[17]) Vgl. z. B. Duncker »Gesch. d. Altertums« I⁴ (1874) p. 61. Winckelmann »Versuch einer Allegorie« (1766) p. 5 f.
[18]) Ed. Leemans Amstel. (1835) p. 113.
[19]) Ed. Colon. Agripp. (1614) p. 297.
[20]) „Vt apud Horum habetur."

Digitized by Google

einigermafsen verständlich, wie der Strauſs zum Attribut der Gerechtigkeit werden konnte; wenn diese Tatsache damit auch noch nicht voll erklärt ist, so haben wir hier doch immer einen Gesichtspunkt, der ohne Frage wesentlich mitgewirkt hat.

Die Sache läge nun natürlich höchst einfach, wenn bereits im Altertum nicht blofs die Strauſsfeder, sondern der Strauſs selbst Sinnbild der Gerechtigkeit gewesen wäre. Nach Angabe von Leemans[21]) behauptet Claproth[22]) tatsächlich, der „Strauſs" bezeichne bei den Aegyptern die Gerechtigkeit, und zwar „ex doctrina acrologica, quoniam *COYTEN*, aequitas, justitia, ab eadem litera, *C* incipiat" wie „*CΦOYΘOC*, sive *CΘΡOYΘOC*". Wäre das wahr, dann hätten wir höchstens noch zu fragen, ob die Aegypter wirklich auf diesem Wege oder auf welchem sonst dazu gekommen wären, den Strauſs als Sinnbild der Gerechtigkeit zu brauchen. Für die Kunst der Renaissance wäre der Fall erledigt. Aber es handelt sich wohl ohne Zweifel bei Claproth nur um einen ungenauen Ausdruck; mit dem Strauſs meint er wohl nur die Strauſsfeder. Und jedenfalls ist es sonst völlig unbeglaubigt, dafs der Strauſs bereits im Altertum als Sinnbild der Gerechtigkeit vorkommt. Wir müssen uns also begnügen, als ersten Anhaltspunkt für die Erklärung gefunden zu haben, dafs die Künstler der Renaissance die Verwendung der Strauſsfeder als Symbol der Gerechtigkeit aus dem Altertum kannten.

Ein zweites Moment für die Erklärung ergibt sich, sobald wir die anderen Allegorien ins Auge fassen, denen damals zur selben Zeit der Strauſs als Attribut beigegeben wurde. Die Gefrafsigkeit[23]) scheidet dabei für uns sofort aus; Ripas in dieser Richtung liegender Deutungsversuch ist vorhin schon abgelehnt worden.

Beachtung dagegen verdient die Personifikation der Strenge, Rigore[24]) bei Ripa. „Dipingesi", sagt er, „appresso lo Struzzo, per dimostrare, che il Rigore è ministro della giustitia punitiva, e che supera per se stesso qualsiuoglia contrasto." Auf diese Erklärung kommt natürlich so wenig an als in der oben zitierten Stelle, an der Ripa von der Gerechtigkeit spricht; auch hier spielt wieder der kräftige Strauſsenmagen seine Rolle. Aber ganz unabhängig von Ripas Erklärung scheint die Verwendung des gleichen Attributs bei der Allegorie der Strenge und der Gerechtigkeit nicht ohne Belang, wobei freilich die Frage noch offen bleibt, ob Ripa diese Darstellung der Kunst entlehnt oder nach seinem eigenen Rezept hergestellt hat.

Wir finden ferner den Strauſs bei Ripa neben der Personifikation der Lieblosigkeit der Eltern gegen ihre Kinder, Oblivione d'amore verso i figliuoli.[25])

Schon den Alten war bekannt, dafs der Strauſs seine Eier oft im heifsen Sande vergräbt und nicht selten zertritt. Im Buche Hiob (39, 14–16) lesen wir vom Strauſs, „der seine Eier auf der Erde lässet, und läfst sie die heifse Erde ausbrüten. 15. Er vergisset, dafs sie möchten zertreten werden, und ein wild Tier sie zerbreche. 16. Er wird so hart gegen seine Jungen, als wären sie nicht sein, achtet es nicht, dafs er umsonst arbeitet." Ähnliche Angaben finden wir allenthalben in der Naturbeschreibung des Altertums wie des Mittelalters.

In einer dem Beginn des XVI. Jahrh. angehörenden Handschrift, die den Titel führt: „Le triomphe des vertus", wird in einem besonderen Kapitel die Pein der Väter und Mütter beschrieben, die ihre Kinder getötet haben oder unmenschlich gegen sie gewesen sind. Sie haben „bec de griffon, pieds d'autrusse, mamelles de lamies et mains come pieds de lions."[26]) Die Strauſsenfüfse bedürfen nach dem Vorangehenden keiner weiteren Erläuterung.

Aus diesem Zusammenhang heraus ist Ripa dazu gekommen, der Oblivione d'amore verso i figliuoli den Strauſs zum Attribut zu geben. Er erzählt denn auch selbst von dem sonderbaren Verhalten der Strauſsen bei ihrer Fortpflanzung. Und er zitiert jene Worte des Buches Hiob: „Indurant ad filios suos, quasi non sint sui."

Die beiden Personifikationen, denen aufser der Gerechtigkeit der Strauſs als Attribut zugesellt wird, sind Begriffe, die sich mit dem der Gerechtigkeit vereinigen lassen. Denn es

[21]) l. c. p. 401 f.
[22]) »Examen critique« Ep. I, p. 12 f.
[23]) Ripa (1618) p. 579.
[24]) Ib. p. 448.
[25]) Ib. p. 378.
[26]) »Revue de l'art chrétien« (1886) p. 32.

Digitized by Google

gibt eine eiserne, strenge Gerechtigkeit, die selbst die eigenen Kinder nicht schont. Und gerade dies ist das Ideal der Gerechtigkeit, für das die Zeit der Renaissance sich begeisterte. Erinnern wir uns, mit welcher Lebhaftigkeit die Humanisten die altrömischen Sagen lasen und liebten! Das klassische Altertum kennt einen Mann, der jene strenge, grausame Gerechtigkeit an seinen eigenen Kindern geübt hat: Brutus. Auch auf ihn passen die Worte im Buche Hiob: „Er wird so hart gegen seine Jungen, als wären sie nicht sein.“

Damit kommen wir zum Schlufs. Die Verwendung des Straufs' als Attribut der Justitia knüpft an die aus dem Altertum stammende Symbolisierung der Gerechtigkeit durch die Straufsenfeder an. Jene Bibelstelle hat dann in Verbindung mit der Brutussage dazu geführt, den Straufs selbst zum Attribut der Gerechtigkeit zu machen.

Diese Gründe haben ausgereicht, dem seltsamen Attribut eine geringe Verbreitung in der Kunst zweier Jahrhunderte zu geben. Sie waren aber nicht stark genug, es bis in die Gegenwart am Leben zu erhalten. Heute hat die Gerechtigkeit in der Kunst andere Attribute. Und bedauern wird es wohl niemand, dafs der Straufs seinen Ehrenposten neben einer der obersten Tugenden wieder verloren hat. Schon Pierius Valerianus[27]) kann dem wunderlichen Symbol gegenüber die Erinnerung an den Ausspruch des Carneades,[28]) Gerechtigkeit sei purer Unsinn, nicht unterdrücken. Ein, wenigstens in ruhiger Haltung, so hafsliches und dumm aussehendes Tier wie der Straufs mag als Wappentier von Straufsberg und dergleichen Örtern passieren. In der Kunst — und auch die Allegorie will ein Kunstwerk sein — hat er nichts zu suchen.

II.

Öfter als der Straufs, aber auch nicht häufig wird der Kranich der Allegorie der Gerechtigkeit zum Attribut gegeben. Die wenigen Beispiele, die hier dafür angeführt werden können, sind folgende:

1. Im sog. Kartenspiel des Mantegna,[29]) das in Italien im XV. Jahrh. entstanden ist, hat die „Justicia“[30]) einen Kranich neben sich. Er hält in der einen, erhobenen Pfote einen Stein.

2. Virgil Solis (1514—1562) hat in einem Kupferstich[31]) der Justitia einen Kranich als Attribut gegeben. Auch hier hält er einen Stein.

3. Auf einem Zinnteller,[32]) der der Frau Mar. Kautsch in Steyr gehört oder gehörte, findet sich eine Justitia mit Kranich. Der Teller trägt die Jahreszahl 1569 und einen Nürnberger Stempel.

4. An einem zwischen 1597 und 1637 gefertigten Altare[33]) aus Ebenholz, der sich in der Reichen Kapelle der Residenz zu München befindet, sehen wir gleichfalls eine Justitia mit Kranich. Der Stein fehlt auch hier nicht.

5. In der Sammlung der kunstindustriellen Gegenstände zu Wien wird ein vergoldetes Bronzerelief aufbewahrt. Der Führer[34]) sagt darüber: „Justitia, neben ihr der Kranich, welcher den Stein in der Klaue hält, Embleme des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Deutsche Arbeit, XVI. Jahrh., 2. Hälfte.“

6. Ferner befindet sich eine Justitia mit Kranich auf der Sturmhaube[35]) einer Prunkrüstung des Königs Sebastian von Portugal. Sie stammt etwa aus dem Jahre 1577, ist von Anton Pfeffenhauser verfertigt und befindet sich heute in der Armeria zu Madrid.

7. Ferner ist eine Besteckscheide des Historischen Museums in Dresden zu nennen. Auf der unteren Hälfte steht eine Justitia mit Kranich samt Stein. Ein Gipsabgufs dieser Scheide ist im Berliner Kunstgewerbemuseum[36]) ausgestellt.

8. Weiter kommt hinzu eine Dolchscheide[37]) der Kollektion Spitzer, früher Wallace. Es handelt sich um eine deutsche Arbeit aus dem XVI. Jahrh.

9. Ein anderes Beispiel findet sich an der Innenseite des Deckels einer Kassette im Grünen Gewölbe zu Dresden.[38])

---

[27]) »Hieroglyphica« (1614) p. 297.

[28]) Vgl. Zeller »Gesch. d. griech. Philosophie« III, 1 p. 512 f.

[29]) cf. Merlin »Origine des cartes à jouer«, Paris s. a.

[30]) Nr. 37.

[31]) Berlin, Kupferstichkabinet, KDA. B. 210.

[32]) Berlin, Kunstgewerbemuseum, Biblioth., Mappe 1163.

[33]) Zettler, Enzler, Stockbauer »Ausgew. Kunstwerke aus dem Schatze der Reichen Kapelle« (München 1876).

[34]) (Wien 1891) p. 234 f.

[35]) »Jahrb. der Kunstsammlungen des ah. Kaiserhauses« XIII (1892) Taf. XIII, zwischen p. 208 u. 209.

[36]) Schrank 551.

[37]) Berlin, Kunstgew.-Mus. Bibl. Mapp. 1838, 1839.

[38]) Ebenda, Mappe 1251.

Digitized by Google

10. Endlich stand eine Justitia mit einem Kranich an der Seite auf der Kuppel des 1589/90 gebauten Portals des kurfürstlichen Schlosses zu Dresden. Weck gibt in seiner Chronik von Dresden (1680, p. 30/1) ein Bild des Portals; im Text erwähnt er nur die Justitia, aber nicht den Kranich.

Solche Beispiele für das Vorkommen unseres Attributs hat man bisher, wie es scheint, nie zusammengestellt. Und auch da, wo von den Attributen der Gerechtigkeit im allgemeinen die Rede ist, wird der Kranich nirgends erwähnt. Daher kommt es, dafs selbst in den wenigen hier genannten Fällen in der Literatur Unsicherheit darüber herrscht, ob es sich um einen Kranich oder um einen anderen Vogel handelt.

Gleich in dem ersten Fall, bei der Justitia in Mantegnas Kartenspiel nennt allein Bartsch[39] den Vogel richtig „une grue". Dagegen wird der Kranich in Mayers Künstler-Lexikon[40] mit Unrecht für einen Storch, der eine Kugel hält, ausgegeben. Und Schlosser[41] hat diese irrige Deutung übernommen, aber doch wenigstens hinter den „Storch" ein Fragezeichen gesetzt, das er nur zu sehr verdient.

Der Kranich neben der Justitia am Altar in der Reichen Kapelle wird von Zettler, Enzler und Stockbauer in ihren Erläuterungen für einen Schwan erklärt.

In dem Kranich auf dem Wiener Bronzerelief will Schlosser[42] wieder einen Storch, übrigens mit Fragezeichen, sehen. Denn ganz mit Recht stellt er dieser Darstellung die Justitia in Mantegnas Kartenspiel an die Seite.

Die Mehrzahl der genannten Beispiele ist deutsche Arbeit des XVI. Jahrh. Aber gerade der älteste Fall weist nach Italien ins XV. Jahrh. Danach scheint das Attribut zuerst in der italienischen Kunst aufgekommen und dann von der deutschen Kunst entlehnt worden zu sein.

Eine Erklärung des Kranichs als Attribut der Justitia scheint bisher nicht versucht worden zu sein. Die in dem Führer durch die Sammlung der kunstindustriellen Gegenstände in Wien geäufserte Ansicht, es handle sich dabei um Embleme des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, schiebt die Frage ja höchstens weiter hinaus.

Der Kranich ist seit alter Zeit wegen seiner Wachsamkeit berühmt. Er war und ist noch heute[43] ein stehendes Symbol dieser Tugend. Ohne Zweifel ist dies der Gedanke, von dem wir bei der Deutung auszugehen haben.

Auf diese Wachsamkeit des Kranichs bezieht sich gerade der Stein, den er auch da, wo er Attribut der Gerechtigkeit ist, stets in der Klaue hält. Ein besserer Beweis für die Richtigkeit unserer Annahme läfst sich nicht wünschen.

Der Stein wird nämlich dem Kranich auf Grund einer aus dem Altertum stammenden Erzählung[44] regelmäfsig in die Klaue gegeben. Wenn die Kraniche nachts schlafen wollten, hiefs es, so stellten sie einen Posten aus. Und dieser nähme einen Stein in die erhobene Klaue, um beim Einschlafen durch das Fallen des Steines sofort wieder aufgeweckt zu werden.

Neben der sprichwörtlichen Wachsamkeit des Kranichs kommen noch andere Züge in Betracht, die man in seiner Lebensweise gleichfalls schon früh beobachtet hat. Dahin gehören die genaue keilförmige Ordnung im Fluge gröfserer Kranichscharen und die Ansammlung gröfser Mengen von Kranichen an bestimmten Plätzen vor dem Beginn der Reisen in andere Länder. Infolgedessen lesen wir bei Pierius Valerianus:[45] „Ex eo collegio, quod Grues celebrant inter se, nonnulli dicunt democratiam hieroglyphice significari." Man sieht, der Kranich hat nach der Auffassung der Renaissance auch aufser der Wachsamkeit noch andere Eigenschaften und Tugenden, die in das Gebiet von Recht und Staat einschlagen. In diesem Sinne sind zwei Verse[46] zu verstehen, in denen der Kranich wie bei Martial „Palamedis avis" genannt wird:

Ut regem Palamedis avis per inane volatu
Sic probitate viri primorum jussa sequuntur.

So vereinigen sich in der Natur des Kranichs verschiedene Gründe, die ihn zu einem ganz geeigneten Attribut der Gerechtigkeit machen. Die Hauptsache aber ist und bleibt seine Wach-

[39]) »Le peintre graveur« XIII (1811) p. 128.

[40]) II (1878) p. 596.

[41]) »Jahrb. der k. k. Sammlungen d. ah. Kaiserhauses« XVII (1896) p. 83.

[42]) l. c. p. 83 n. 1.

[43]) z. B. an der Kanzel der Petrikirche in Berlin.

[44]) z. B. bei Pierius Valerianus »Hieroglyphica« (1614) p. 211.

[45]) »Hieroglyphica« (1614) p. 211.

[46]) Meisner, »Politica-Politica« (1700) E. 17.

Digitized by Google

samkeit. Das Auge des Gesetzes wacht. Wachsam mufs der Richter sein, sonst leidet die Gerechtigkeit Schaden.

Eben wegen ihrer Wachsamkeit spielen nun aber die Kraniche in der „Rechtsgeschichte" noch eine ganz besondere Rolle. Ähnlich wie wir beim Straufs an die berühmte Sage von Brutus erinnern konnten, dürfen wir hier zur Erklärung die Kraniche des Ibykus heranziehen. Sie sind die geflügelten Rächer des Unrechts, die vindices justitiae, das sichtbare Gegenbild der Rachegeister, die den Schuldigen dem rächenden Schwert des Richters überliefern. Ihr rascher Flug symbolisiert zugleich die Schnelligkeit der Justiz, um deren willen die bildende Kunst der Gerechtigkeit so oft Flügel gab und gibt.

Heute ist der Kranich so wenig mehr wie der Straufs Attribut der Gerechtigkeit. Aber seine häufigere Verwendung zeigt, dafs er beliebter war. Und mit Recht! Er ist kein schöner, aber doch ganz stattlicher und kluger Vogel. Vor allem aber: seine Bedeutung neben der Justitia ist nicht so rätselhaft und die Erklärung nicht dadurch erschwert, dafs er neben der Gerechtigkeit zugleich Symbol aller möglichen Untugenden ist.

Berlin. Ernst von Moeller.

Der Reliquienschrein der Heiligen Gervasius und Protasius zu Breisach.

Nicht viele unter den Reliquien, welche die katholische Christenheit verehrt, sind durch eine so bedeutende geschichtliche Überlieferung ausgezeichnet, wie diejenigen der Protomartyrer Gervasius und Protasius. Die Nachrichten über das Leben und den Tod der beiden Heiligen freilich sind dürftig und überdies schlecht beglaubigt: den Kern der verschiedenen Erzählungen bildet jedoch, dafs Gervasius und Protasius Zwillingssöhne des unter Nero zu Ravenna gemarterten Vitalis und der Valeria waren; die Mutter, welche nach dem Tode des Gatten sich in Mailand niedergelassen hatte, erlangte dort schon bald die Martyrerkrone, während die Söhne erst später, vielleicht erst unter Domitian, um des Glaubens willen getötet wurden: Gervasius durch Bleigeifseln, Protasius durch Stockschläge und schliefslich durch Enthauptung.

Es war kein geringerer, als der grofse Kirchenlehrer Ambrosius, der, wie er selbst erzählt, „von einer brennenden Ahnung getrieben", die heiligen Leiber an ihrer in Vergessenheit geratenen Ruhestätte auffand und ihnen im April 386 in der eben vollendeten Basilika, die heute noch seinen Namen trägt, den Platz unter dem Altare anwies, den er ursprünglich für sich selbst bestimmt hatte. Und wiederum kein geringerer war Augenzeuge der grofsartigen und eindrucksvollen Feierlichkeiten, unter denen die Übertragung stattfand, als der damals noch der Kirche fernstehende Augustinus: in seinen Bekenntnissen sowohl wie in der Civitas Dei gedenkt er des Ereignisses und insbesondere der begleitenden Wunderzeichen, welche auch auf die Arianer in Mailand nicht ohne Wirkung geblieben waren. Unter dem Hochaltar der Basilika, wo am Ostertage 397 Ambrosius selbst zur Linken der beiden Blutzeugen beigesetzt wurde, behielten nunmehr die Reliquien ihre Stätte, bis am 26. April 1162 mit dem Einzuge des siegreichen Friedrich Barbarossa das schwere Verhängnis einer beispiellosen Verwüstung über Mailand hereinbrach und neben der reichen Fülle anderer Schätze auch die sorgsam gehüteten Heiligtümer der Stadt in die Hände des deutschen Eroberers fielen.

Bei diesem Punkte nun setzt die Überlieferung ein, auf welche Breisach, die gegenwärtig in ein bescheidenes Stillleben zurückgetretene, ehedem aber als Grenzfeste und Schlüssel des Reiches hochberühmte Stadt am Oberrheine, den gewichtigen Anspruch gründet, die Überreste der Mailändischen Martyrer seit nahezu siebenhundertundfünfzig Jahren in ihren Mauern zu bergen.

Es ist bekannt, dafs der Kölner Erzbischof Rainald von Dassel, als er im Juni 1164 das Hoflager in Pavia verliefs, aufser den Gebeinen der hl. Dreikönige auch noch andere, aus der Mailänder Beute herrührende Reliquien durch den Kaiser zum Geschenk erhielt; ausdrücklich genannt werden jedoch in den gleichzeitigen Quellen nur die Heiligen Felix und Nabor, die jetzt ebenfalls im Dome zu Köln beruhen. Vergegenwärtigt man sich nun, dafs Rainald von Vienne, wo er eine Versammlung der burgundischen Fürsten und Bischöfe begrüfst hatte, durch Hochburgund an den Rhein und weiter den Strom hinabgezogen ist, um am 23. Juli 1164 in seiner Metropole einzutreffen, dann ist die Annahme gar nicht so absonderlich, dafs

Digitized by Google

er unterwegs die Stadt Breisach, deren schönes Münster damals schon auf dem Felsen dicht am Flusse stattlich emporragte, durch seinen Besuch geehrt habe; und ebensowenig dürfte sich ein ernsteres Bedenken gegen die ehrwürdige Überlieferung erheben lassen, dafs er bei diesem Aufenthalte den Bitten der Bürgerschaft um einen Teil seiner Reliquienschätze willfährig gewesen sei. Die legendenhafte Ausschmückung, dafs ein Wunder ihn zu dem Geschenke bewogen habe, bleibt dabei selbstverständlich aufser Betracht.

Soviel ist jedenfalls gewifs, dafs Breisach schon verhältnismäfsig früh in dem Rufe stand, die Überreste der Heiligen Gervasius und Protasius, und zwar seit deren Fortführung aus Mailand, zu besitzen. So beurkundet unter anderm Erzherzog Rudolf IV. von Österreich, der eifrig darauf bedacht war, die zur Kollegiatkirche erhobene St. Stephanskirche in Wien mit Reliquien auszustatten, dafs ihm Geistlichkeit und Bürgerschaft von Breisach am 29. April 1358 auf sein Ansuchen Teile von den Leibern der Heiligen Gervasius und Protasius überlassen haben. Der Baseler Erhart von Appenwiler, der zwischen 1447 und 1471 eine Handschrift der sächsischen Weltchronik mit Anmerkungen versah, schrieb dabei zur Geschichte Kaiser Friedrichs I.: „Under diesem keyser komend die drig kunige von Meylant gen Cöln und Gervasius und Protasius die blibend zu Brisach."

Dafs den Heiligen, die alsbald neben dem Protomartyrer Stephanus als Stadtpatrone galten, in der Münsterkirche schon früh — nachweisbar seit dem XIV. Jahrh. — eigene Altäre und Kaplaneien gestiftet waren, bedarf kaum der Erwähnung. Ein überaus kostbares Zeichen dankbarer Verehrung jedoch beschlofs ihnen die Bürgerschaft zu weihen, nachdem auf ihre Fürbitte, wie der fromme Glaube vertraute, im Jahre 1474 die Schreckensherrschaft des Vogtes Peter von Hagenbach (den man wohl als das Urbild Gesslers bezeichnet hat) ein Ende gefunden hatte und wenige Jahre später auch die Gefahren einer grofsen Überschwemmung abgewendet worden waren. Es scheint fast, als habe der fluchbeladene Hagenbach selbst die erste Anregung zu einem solchen Weihegeschenk gegeben, denn eine Urkunde vom 23. August 1474 bezeugt, dafs er während seiner Gefangenschaft in Gegenwart seines Beichtvaters dem Himmelsfürsten St. Stephan sowie den Heiligen Gervasius und Protasius hundert Gulden in bar und einen goldenen Siegelring überwiesen habe. An dieses Vermächtnis mag sich dann die anderweitig bezeugte Sammlung unter der Bürgerschaft angeschlossen haben, welche schliefslich mit einem Ertrage von 1400 Gulden die Mittel zur Herstellung eines prachtvollen silbernen Reliquienschreines gewährte. Bis dahin hatten die Gebeine der Schutzpatrone in einem heute noch erhaltenen, ehedem wohl reich gefafsten hölzernen Schreine von verhältnismäfsig geringem Umfange geruht.

Der einheimischen Sage nach wäre das grofse und köstliche Werk durch einen zur Kerkerstrafe verurteilten Goldarbeiter aus Breisach ausgeführt worden, allein in Wahrheit unterrichtet uns eine Inschrift auf dem Schreine selbst über Namen und Herkunft des Meisters: *„Petrus Berlyn de Wimpffina anno d. 1498."*

Wer aber war dieser ausgezeichnete Künstler, der hier mit so hoher technischer Vollendung eines der trefflichsten Erzeugnisse spätgotischer Silberschmiedearbeit geschaffen hat? Vergebens durchforschen wir die kunstgeschichtlichen Handbücher und Nachschlagewerke nach seinem Namen; selbst Marc Rosenbergs umfangreiche Zusammenstellung von Werkzeichen läfst uns im Stiche. Nur über die Herkunft des Meisters habe ich einige wenige Nachrichten zu ermitteln vermocht.

Aufser allem Zweifel steht zunächst, dafs Peter Berlyns Heimat in Wimpfen a. Neckar zu suchen ist. Dort begegnet seine Familie seit der Mitte des XIV. Jahrh. im Besitze der vornehmsten städtischen Ämter, ja, Träger des Namens Peter Berlyn erscheinen in der Zeit von 1500 bis 1552 dreimal als Bürgermeister. Auch im benachbarten Heilbronn zählten die Berlyn zu den angesehensten Geschlechtern.

Dafs unser Meister in seiner Heimatstadt, die heute, nach so vielfältiger Verwüstung und Vernachlässigung, noch überreich ist an den herrlichsten Denkmälern der Baukunst und der Bildnerei, mit künstlerischen Eindrücken erfüllt werden konnte, braucht nicht erst gesagt zu werden. Möglich, dafs der um das Jahr 1470 im Dominikanerkloster zu Wimpfen am Berg verstorbene Bruder Friedrich Dannecker, der mutmafsliche Schöpfer vortrefflicher Holzschnitzereien in der Klosterkirche, ihm den ersten Unterricht vermittelt hat. Wertvoller aber als alle Vermutungen und Forschungen solcher Art wäre der Nachweis weiterer Arbeiten von der Hand Peter Berlyns.

Strafsburg im Elsafs. Leonard Korth.

Digitized by Google

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XI. (Mit Abbildung.)

26. Elfenbeingruppe als Reliquienbehälter in architektonischer Silberfassung, Domschatz zu Münster. (Katalog Nr. 546.)

Reliquienfiguren des Mittelalters kommen häufig, Reliquiengrüppchen selten vor, zumal aus Elfenbein gebildete, und ein solches in Silber montiert, unter einen silbernen Baldachin gestellt, darf wohl als große Merkwürdigkeit bezeichnet werden. Dafs sie zugleich von anmutigster Form ist, zeigt die hier beigefügte Abbildung, zu der zunächst bemerkt sei, dafs das Original 27,5 *cm* hoch, unten 15 *cm* breit, 9,5 *cm* tief ist. — Vier sitzende Löwen tragen die Streben, welche 4 über Eck gestellten Pfeilern zur Stütze dienen als den Trägern des von ihnen überragten Walmdaches. Zwischen dieser ungemein graziösen, durch ihre Einfachheit wie Klarkeit ansprechenden Konstruktion entfaltet sich unten ein oblonges Elfenbeinkästchen, welches, auf der Rückseite und den Schmalseiten mit Blenden, vorn mit offenen Arkaden geschmückt, Reliquien bewahrte. Aus seiner Mitte erhebt sich, von den vier schlanken Pfeilern eingefafst und dem zierlichen Dach bekrönt, das aus einem Stück geschnitzte Elfenbeingrüppchen. Der polygone Sockel desselben hat vorn offene Arkaden, hinten vier, auf den Seiten je zwei rundbogige Nischen mit eingeschnittenen Köpfchen, vor denen je ein aufgeschlagenes Buch. Darüber thront, auf einem Piedestal stehend, die sitzende Gottesmutter mit dem von den Lenden an bekleideten Kind, welches zu der durch den vorgezogenen Hauptschleier zart verdeckten Brust der Mutter greift, deren Schultern durch das herabfallende Haar, deren Haupt durch die Krone bedeckt ist. An ihre Rechte ist die Standfigur der hl. Dorothea geschmiegt, an ihre Linke die der hl. Katharina, zu ihren Häupten stehen 4 musizierende Engel, von denen für zwei ein Mittelturm, für je einen ein Seitentürmchen als Stütze dient, und daneben sind noch, in ungemein geschickter Benutzung des Elfenbeinzahnes, zwei Engel ausgespart, je auf eine Säule gestellt als Flankierung einer mit ausgeschnittenem Brustbild geschmückten Mittelnische. Dieses dem Elfenbeinzahne in bewunderungswürdiger Ökonomie abgewonnene Grüppchen gibt sich durch die rundlichen Köpfe und ihre Krollhaare, durch die feierliche Bewegung und den knappen Faltenwurf als ein Erzeugnis der westfälischen (Soester) Schule aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh. zu erkennen, und aus derselben Gegend und Zeit stammt die Montierung, die ein wahrhaftes Musterbild vornehmster künstlerischer Lösung ist, elegant, und doch ungemein einfach, konstruktiv, und doch durchaus im Rahmen der Metalltechnik, in der die Westfalen um diese Zeit nicht minder tüchtige Meister waren.

Schnütgen.

Digitized by Google

Bücherschau.

Pfarrkirche und Stift im deutschen Mittelalter. Eine kirchenrechts-geschichtliche Untersuchung von Dr. Heinrich Schaefer in Köln. Stuttgart 1903. Enke. (Preis 6,40 Mk.)

Je mehr in der Kirchengeschichte des Mittelalters, namentlich auch in Deutschland, Pfarrkirche und Stift hervortreten, um so notwendiger ist es, deren Begriff genau festzustellen, der bisher noch Unklarheiten und Schwankungen unterlag. Es ist dem jungen Doktor daher als Verdienst anzurechnen, dafs er diese Klarstellung in einer Monographie versucht, allem Anscheine nach auch erreicht hat. Dafs er für seine Arbeit vornehmlich die germanisch-fränkische Kirchengeschichte durchforscht hat, mit dem an Pfarr- und Stiftskirchen so reichen Mittelpunkte Köln, erscheint als ihr besonderer Vorzug. — Im I. Kapitel werden die wesentlichen Merkmale der Pfarrkirchen zusammengestellt, im II. die verschiedenen Namen für den Träger des Pfarramts im Mittelalter. Der Entstehung und Entwicklung der Stiftskirchen mit besonderer Rücksicht auf Pfarrgottesdienst und Seelsorge ist das III., wichtigste Kapitel gewidmet, welches zunächst durch zahlreiche Beispiele den Beweis liefert für die bisher durchweg beanstandete Tatsache, dafs in Stiftskirchen Pfarrgottesdienst gehalten wurde. Hieran schliefst sich von selbst die Frage nach dem Wesen und der ursprünglichen Bedeutung der sogen. Stiftskirchen oder Kollegiatstifter, und ihre Beantwortung setzt die scharfe Fixierung des Titels „canonicus" voraus, an die sich die Untersuchung knüpft über die Mehrheit der Geistlichen an einzelnen Kirchen, auch an den ältesten Pfarrkirchen, sowie über die Gründe für diese Mehrheit. Mit der vita canonica und dem Pfarrgottesdienst nebst Seelsorge an den Kollegiatkirchen beschäftigt sich der letzte Abschnitt. — Die vorstehende Übersicht zeigt den reichen Inhalt des Buches, welches die schwierige Materie an der Hand der Urkunden in klarer Weise behandelt. Schnütgen.

Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preufsen von E. v Czihak. Mit 25 Lichtdrucktafeln und 17 Textabbildungen. Schwann, Düsseldorf 1903. (Preis 20 Mk.)

Als die Frucht zehnjähriger, mit Fleifs, Geschick und Glück betriebenen Studien erscheint das vorliegende Buch, welches die Gold- und Silberschmiedekunst zu behandeln beginnt, wie sie sich auf dem Gebiete des ehemaligen Ordenslandes Preufsen bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts entwickelt hat. Zunächst beziehen sich die Untersuchungen auf Ostpreufsen, (Westpreufsen und das Ermland sollen nachfolgen). — Der I. Teil bietet Allgemeines, der II. Königsberg als die Haupt-, eigentlich einzige Stätte des Betriebes. — Die Anfänge des Goldschmiedehandwerks in Preufsen fallen nicht vor die Mitte des XIV. Jahrh. und die inschriftlich datierten Werke gehören erst dem letzten Viertel desselben an, in welchem für das Hochmeisterschlofs der Marienburg, wie für Kirchen und Ordenskonvente bereits mancherlei Gerät ausgeführt wurde von nachgewiesenen Meistern. Diese vereinigten sich bald zu Werkgenossenschaften, und ihnen widmet der Verfasser ein eigenes, ungemein instruktives Kapitel, in dem auch einige Goldschmiedesiegel zum Abdruck gelangt sind. Daran schliefsen sich die „Verordnungen über die Goldschmiede aus der hochmeisterlichen Zeit", sowie ein sehr wichtiger Exkurs über „Feingehalt, Gewicht und Preise des Edelmetalls". — Nach diesen Präliminarien, die auf Grund der Urkunden sehr viel Neues bieten, erscheint Königsberg, welches volle 80 doppelspaltige Seiten füllt. Das Geschichtliche beginnt erst mit 1501, liefert aber schon 1515 eine wichtige, „Die Willkur der Königsberger Goldschmiede" benennende, hochmeisterliche Verordnung, welche vielfaches Nachspiel hatte. Weitere Bestimmungen, die sich namentlich auf Stempel und Stadtzeichen beziehen, folgten im Laufe der Zeit bis ins XIX. Jahrh., und enorm ist die Zahl der mit Namen angeführten Goldschmiede. Den Werken derselben ist der folgende Abschnitt gewidmet, der zunächst von vielen Zerstörungen berichtet, aber auch von vielen erhaltenen Gegenständen, von denen nur zwei dem XV. Jahrh. angehören, namentlich das (auch abgebildete) Zierschlüsselpaar. Spärlich sind auch die Überbleibsel aus dem XVI., desto zahlreicher das aus den beiden folgenden Jahrhunderten, und von manchen derselben werden vorzügliche Abbildungen im Text und im Anhang geboten. Von besonderer Wichtigkeit ist der Abschnitt über die Stempelung mit dem Stadtzeichen, den Jahresbuchstaben und dem Meisterzeichen (die abgebildet sind), sowie das Meisterverzeichnis, welches 395 Künstler, die meisten mit ihrem Abzeichen, aufführt. Das Verzeichnis der in Königsberg wohnenden Silberarbeiter, natürlich mit ihren Marken, wie der Goldschmiede in den kleineren ostpreufsischen Städten bildet den Schlufs des in jeder Hinsicht vortrefflichen Werkes, welches ähnlichen, sehr dringlichen, Untersuchungen als Vorbild dienen kann. Schnütgen.

Bilderwerk Schlesischer Kunstdenkmäler, Drei Mappen — Ein Textband. — Im Auftrage des Provinzial-Ausschusses von Schlesien bearbeitet von Hans Lutsch, Konservator der Kunstdenkmäler des Preufsischen Staates, Geheimem Regierungsrat. Herausgegeben vom Kuratorium des Schlesischen Museums der Bildenden Künste. Breslau 1903. (Preis 80 Mk.)

Das beschreibende Verzeichnis der Kunstdenkmäler Schlesiens, welches derselbe Verfasser 1886 bis 1903 in 6 Bänden veröffentlichte, übertrifft durch Genauigkeit und Zuverlässigkeit, wie durch einheitliche Behandlung die meisten der beiläufig 30 deutschen Inventarisationswerke, und wenn es hinsichtlich der ihm bisher ganz fehlenden Illustrationen hinter den meisten derselben zurückstand, dann überragt es jetzt alle in dieser Hinsicht, denn der Bilderatlas, der ihm nunmehr beigegeben ist, läfst an Glanz und Gröfse alles übrige Abbildungsmaterial hinter sich zurück, nicht nur das, der Regel nach, in den Text aufgenommene, sondern auch — Dank seiner Tafelgröfse von 49 : 32 *cm* — das apart behandelte (Bayern, Württemberg etc.). Dieses Format hat freilich etwas

Digitized by Google

Unhandliches, aber eigentlich nur für das ganze Werk, nicht für die einzelne Tafel; dagegen den Vorzug, daß es nicht blofs grofse Dimensionen für einzelne Aufnahmen gestattet, sondern namentlich auch die Vereinigung von mehreren, oder gar manchen gleichartigen Einzelheiten, deren Studium dadurch aufserordentlich erleichtert und gefördert wird. Diese Umstände hat der Verfasser sich sehr zu nutze gemacht, indem er sowohl einzelne mächtige und reiche Bauwerke, besonders deren Innenansichten, sehr grofs wiedergab, als auch sehr viele Blätter mit zusammengehörigen Details in vorzüglicher, überaus lehrreicher Gruppierung füllte: Basen und Kapitäle, Profile und Friese, Portale bezw. Tympane und Giebel, Mafswerkfenster und Türme, auch Epitaphien, Altäre und manches andere. Durch diese übersichtliche Zusammenstellung ladet der Atlas auf Schritt und Tritt zu Vergleichungen ein, also gerade zu der lokalen Studienart, die durch die Inventarisation in erster Linie gefördert werden soll, und dieser Vorzug möchte dem imposanten Werke zu allermeist nachgerühmt werden. Aber er ist nicht sein einziger: die Abbildungen sind auch alle gut, die meisten ausgezeichnet, sowohl die auf photographischen Aufnahmen beruhenden, als auch die den durchweg vortrefflichen Zeichnungen nachgebildeten, und diese sind glücklicherweise sehr zahlreich. Dazu kommt, daß die Mafse der Wiedergaben der Bedeutung wie der Eigenart der Denkmäler entsprechen, so daß auch in dieser Beziehung der Eindruck durchweg sehr befriedigt, nie ermüdend, immer anregend.

Als so grofs erwies sich der Reichtum selbst an hervorragenden Denkmälern, wie des Mittelalters, so namentlich der Renaissance und des Barocks, daß hinsichtlich der Abbildungen Beschränkung auch in dem Sinne eintreten mufste, daß einzelne Gruppen (wie die vorgeschichtlichen, die Steinmetzzeichen, Tafelbilder, Gold- und Silberschmiedewerke, Gewebe, Paramente etc.) späteren Veröffentlichungen vorbehalten, in öffentlichen Sammlungen befindliche Gegenstände ganz ausgeschlossen bleiben.

So eng der Anschluß an das Verzeichnis ist, die Anordnung ist eine wesentlich andere, indem bei jenem die Geographie mafsgebend war, hier die kunstgeschichtliche Entwicklung in die Schranken tritt. Ganz mit Recht, denn das Kunstleben Schlesiens sollte in seiner Entfaltung sich zeigen vom Zeitalter mitteldeutscher Einwanderung durch das späte bedeutende Mittelalter (Breslau), die zuerst von Norditalien, dann von den Niederlanden abhängige Renaissance, das glanzvolle Barock, bis in das vornehme, hier eigenartige Rokoko und den hier frühzeitig auftauchenden Neuklassizismus. — Daher sind die Mappen derart eingerichtet, daß die erste 72 Tafeln enthält und zwar 67 des Mittelalters (1—52 Architektur, 53 bis 56 figürliche Plastik, 61—67 Altarschreine), 5 Holzbau; die zweite 80 Tafeln, und zwar 49 der Renaissance, 31 des Barocks; die dritte wiederum 80 Tafeln, und zwar 153—166 Fortsetzung des Barocks, Rokoko, Neuklassik, sodann 167—191 Gesamtansichten und Turmhelme, Innere Ausstattung: Holz 192—199, Metall (Bronze und Schmiedeeisen) 200—215, Wand- und Deckenmalerei 216—220, Bildnisse in Stein und Erz 221—232. — Jeder Mappe ist ein Inhaltsverzeichnis beigegeben, welches in fortlaufender Reihe jede Tafel anführt unter Angabe der Einzelnummern und deren Besprechung im Verzeichnis und im Wegweiser, also dem Textband, der der ersten Mappe beiliegt und nicht weniger als 369 Spalten umfafst. Diese beschreiben in musterhafter typographischer Anordnung die einzelnen Tafeln, um an deren Hand den künstlerischen Zusammenhang darzulegen in ganz ungewöhnlicher Beherrschung des Stoffes, und die 84 Textbilder, die hier eingeflochten sind, ergänzen vorzüglich die Tafelbilder. So erscheint der Wegweiser als ein vollständiges Kollegium über die ganze Geschichte der schlesischen Denkmäler vom frühen Mittelalter bis zum Barock und seinen Ausläufern auf dem Gebiete der Architektur und Plastik, überall belebt durch den Hinweis auf die Denkmäler, deren Auffindung in jeder Hinsicht erleichtert ist, auch durch die geographische Übersicht, welche für sich allein 30 Folioseiten umfafst und auf diesen 1. die altschlesischen Landschaften vorführt, nämlich das rechte Oderufer, das Flach- und Hügelland des linken Oderufers, das Bergland; 2. die angegliederten Landschaften, nämlich die Grafschaft Glatz und die Markgrafschaft Oberlausitz (preufsischer Anteil). So kommt alles zusammen, um die leichteste Auffindbarkeit und die schnellste Orientierung zu ermöglichen. — Dem mit so viel Hingebung und Geschick tätig gewesenen Verfasser, dem inzwischen die Pflege des ganzen Denkmälerschatzes der Monarchie anvertraut worden ist, darf gratuliert werden zur Vollendung dieses so eigenwie grofsartigen Werkes. Schnütgen.

Hanfstaengl's Galerie-Publikationen Alter Meister. Verlags-Katalog II. Teil. München, London, New-York. — Im Anschluß an den im vorigen Jahre erschienenen Katalog (I. Teil): „Galerie Moderner Meister" mit mehr als 11000 Nummern (Preis 1,50 Mk.), ist soeben der II. Teil (Preis 1 Mk.) herausgegeben, der über 7000 Darstellungen (Gemälde und Skulpturen) in verschiedenen Gröfsen und Vervielfältigungsarten umfafst. Aus den bedeutenderen Museen Europas und manchen Privatkollektionen mühsam zusammengesucht, erscheinen sie als Bilderschatz, der hinsichtlich der Zahl, Mannigfaltigkeit, Ausführung nicht seines Gleichen hat und so allen Bedürfnissen auf diesem Gebiete entgegenkommt, mag es sich um ganz grofsen (bis zu fast einen Meter Ausdehnung) oder um kleineren (recht wohlfeilen) Wandschmuck handeln, um Gravüren und Pigmentdrucke oder um Silber- und Kohlephotographien. Der übersichtlich geordnete, reich illustrierte Katalog orientiert in sehr lehrreicher Art über das betreffende Material. S.

Kupelwiesers Herz-Jesu- und Herz-Mariä-Brustbild als Heliogravüren vom St. Norbertus-Verlag in Wien herausgegeben à 1,50 Mk.

Diese beiden durch ihre Anmut und Milde ansprechenden Medaillons sind vortrefflich reproduziert und als erbaulicher Wandschmuck wohl zu empfehlen. Der blattgemusterte Hintergrund hätte noch etwas duftiger gehalten sein dürfen. S.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Die St. Markuskapelle in Altenberg. (Mit 6 Abbildungen.) Von GRÜTERS und HEIMANN 65

Straufs und Kranich als Attribute der Gerechtigkeit. Von ERNST VON MOELLER 75

Der Reliquienschrein der Heiligen Gervasius und Protasius zu Breisach. Von LEONARD KORTH 87

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. XI. (Mit Abbildung.) 26. Elfenbeingruppe als Reliquienbehälter in architektonischer Silberfassung, Domschatz zu Munster. Von SCHNÜTGEN 91

II. BÜCHERSCHAU: Schaefer, Pfarrkirche und Stift in deutschen Mittelalter. Von SCHNÜTGEN 93

E. v. Czihak, Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preufsen. I. Von SCHNÜTGEN 93

Lutsch, Bilderwerk Schlesischer Kunstdenkmäler. Drei Mappen — Ein Textband. Von SCHNÜTGEN 94

Hanfstaengl's Galerie-Publikationen Alter Meister. Von S. 96

Kupelwiesers Herz-Jesu- und Herz-Maria-Brustbild. Von S. 96

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Juni 1903.

Digitized by Google

FA 26.2

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

JUL 21 1903

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN

XVI. JAHRG. · HEFT 4.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1903.

Digitized by Google

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer grösseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grossen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrath RENÉ v. BOCH (METTLACH).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Dr. DÜSTERWALD Pfarrer an St. Martin (KÖLN).
Professor WILH. EFFMANN (KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (FREIBURG).
Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Königl. Baurath F. C. HEIMANN (KÖLN).
Domdechant Dr. JACOB (REGENSBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Von diesen bilden die Herren VAN VLEUTEN, ALDENKIRCHEN und SCHNÜTGEN den durch § 10 vorgesehenen Ausschuss.

Digitized by Google

Abhandlungen.

Das Rationale.

(Mit 9 Abbildungen.)

I.

Im Mittelalter ist wiederholt von einem Rationale als einem liturgischen bischöflichen Schmuck die Rede. Dasselbe taucht in der zweiten Hälfte des X. Jahrh. auf. Seine früheste Erwähnung findet es in dem sogen. Sakramentar Ratolds von Corbie († 986), das gelegentlich der Beschreibung des Ankleideritus auch eines pontifikalen Rationales gedenkt.[1]) Nicht viel später gibt dann ein Briefwechsel zwischen Adalbero II. von Metz (984 bis 1005) und Hildward von Halberstadt (968—995) Nachricht von dem Ornatstück.[2]) Adalbero bittet in demselben den Bischof von Halberstadt, derselbe möge die Erlaubnis, das Rationale oder logion, das Abzeichen der Lehre und Wahrheit, zu tragen, welche Papst Agapet II. (946 bis 955) den Halberstädter Bischöfen verliehen habe, auch ihm mitteilen. Hildward gibt dem Ansuchen unter verschiedenen Bedingungen Folge; insbesondere mußte sich Adalbero verpflichten, das Recht, sich des Rationale zu bedienen, nicht noch andern weiter zu übertragen. Auch die sogen. Missa Illyrica, die um die Wende des X. Jahrh. entstanden sein mag, nennt das Rationale unter den pontifikalen Gewändern.[3])

Im Jahre 1027 verleiht Johannes XIX. (1024 bis 1033) dem Patriarchen Poppo von Aquileja außer dem Gebrauch des Palliums auch den des Rationales.[4]) Um 1051 erwähnt ein unter Bischof Arnulf entstandenes Inventar der Domkirche zu Speier ein rationale auro et gemmis ornatum.[5]) Im Jahre 1119 begabt Calixt II. (1119—1124) den Bischof Dietrich von Naumburg und seine Nachfolger mit dem Recht, an Festtagen mit der Mitra und dem Rationale geschmückt die Messe zu feiern.[6]) 1133 gibt Innocent II. (1130—1143) dem Bischof Bernhard von Paderborn die Erlaubnis, bei der Messe an bestimmten hohen Festen, wie auch bei der Vornahme einer Kirchenkonsekration oder der Erteilung der hl. Weihen im Bereich seiner Diöcese das Rationale zu tragen.[7]) Zwei Jahre[8]) später gewährt der Papst dasselbe Privileg dem Bischof Adalbero II. von Lüttich.

Von den mittelalterlichen Liturgikern tun nur Ivo ca. 1100, Honorius ca. 1125 und Sicardus[9]) ca. 1200 des bischöflichen Rationales Erwähnung. Doch wird auch in einem Liturgica enthaltenden Codex der St. Galler Stiftsbibliothek aus dem XII. Jahrh. bei Beschreibung der Pontifikaltracht ein Rationale zu den bischöflichen Gewändern gerechnet. Es heißt dort: Rationale, quae circumdat humeros et pectus, doctrinam et veritatem ostendit, quod tintinabulis resonans exemplum vitae ad praedicationem insinuat.[10]) Betont sei, daß in diesen Worten nicht von dem jüdischen Rationale, sondern von einem liturgischen Schmuck christlicher Bischöfe die Rede ist.

Um 1200 berichtet ein Mönch des Klosters Admont von einem Rationale des Bischofs Gebhard von Salzburg († 1088). Derselbe hatte, als er zu Gesandtschaftszwecken am byzantinischen Hofe weilte, des Kaisers Sohn getauft und zum Andenken daran ein aus Gold und Edelsteinen verfertigtes, an goldenen Ketten hangendes Rationale zum Geschenke erhalten, dessen Wert auf ca. 1000 Mark geschätzt wurde. Das Kleinod ging, wie der Admonter Mönch klagt, leider schon 1085 in den Wirren, welche

[1]) Martène, »De antiqu. eccl. ritibus« l. 1, c. 4, art. 12, ordo 11; (edit. Antuerp.) I, 203.

[2]) Sigeberti, »Vita Deoderici« I. ep. Metens. c. 9 (M. G. SS. IV, 468). Der Brief bei Labbaeus, Novae bibliothecae l. 1, 682. J. L. 3661.

[3]) Martène, l. c. ordo 4; I, 177.

[4]) J. L. 4085; Migne P. l. CXLI, 1137.

[5]) Schannat, Vindem. litt. p. 9.

[6]) J. L. 6766. Lepsius, »Geschichte der Bischöfe des Hochstiftes Naumburg« Bd. I, S. 241.

[7]) J. L. 7630; Migne, P. l. CLXXIX, 186.

[8]) J. L. 7733; Migne, P. l. CLXXII, 247. Das Rationale, von welchem in der Bulle Lucius III. für Erzbischof Wilhelm von Monreale vom Jahre 1183 die Rede ist (Bull. rom. [ed. Taur.] III, 13), hat nur metaphorische Bedeutung.

[9]) Sermo III (Migne, P. l. CLXII, 523, 534). Gemma l. 1, c. 213 (Migne, P. l. CLXXII, 608). Mitrale l. 2, c. 5 (Migne, P. l. CXXIII, 78).

[10]) Cod. lat. 777.

Digitized by Google

der Eindringling Berthold anstiftete, schmählich zu Grunde.[11])

Ein Jahrhundert später erzählt Bischof Philipp von Eichstätt († 1322) in seiner Lebensbeschreibung des hl. Willibald, es habe der hl. Bonifazius dem Heiligen wie auch seinen Nachfolgern die Stellvertreterschaft des Erzbischofs von Mainz samt dem Vorrang vor allen andern Suffraganen der Mainzer Metropole verliehen und zum Ausdruck dessen ihn und seine Nachfolger mit dem Rationale begabt.[12]) 1387 begegnen uns drei rationalia in einem Inventar des Domes zu Prag.[13]) Demselben XIV. Jahrh. mag endlich auch noch ein Schatzverzeichnis der Kathedrale zu Reims entstammen, in dem von zwei Rationalien und drei zu deren Befestigung dienenden, silbervergoldeten, mit einer grofsen Perle am oberen Ende verzierten Nadeln die Rede ist.[14])

Das sind die uns bekannt gewordenen hauptsächlichsten Stellen, in welchen vom Rationale die Rede ist. Es erscheint in denselben als spezifisch pontifikaler Schmuck[15]) und zwar als ein Ornatstück, das zu tragen nur auf Grund einer besonderen päpstlichen Ermächtigung gestattet war. Freilich mögen nicht alle Inhaber desselben eine ausdrückliche Erlaubnis beim apostolischen Stuhle nachgesucht, sondern sich mit einer stillschweigenden oder vorausgesetzten begnügt, oder wie Adalbero von Metz, zu einer Privilegienmitteilung ihre Zuflucht genommen haben.[16]) Denn tatsächlich war das Rationale, wie die Monumente ergeben, mehr im Gebrauch, als es nach den verhältnismäfsig wenig zahlreichen schriftlichen Nachrichten scheinen könnte. Immerhin ist nicht aufser Acht zu lassen, dafs manche Dokumente verloren gegangen sein werden und was wir jetzt noch an Verleihungen des Rationales besitzen, nur ein Bruchteil der wirklichen sein dürfte.[17])

Um im übrigen die angeführten Stellen richtig zu verstehen, mufs man ein doppeltes Rationale unterscheiden: ein Rationale im Sinne eines Brustschmuckes und ein Rationale im Sinne einer palliumartigen Schulterbinde oder eines Schulterkragens.

II.

Einen bischöflichen Brustschmuck stellte das Rationale Gebhards von Salzburg dar, von welchem der Admonter Mönch erzählt. Der Bericht läfst daran keinen Zweifel. Auch bei Ivo von Chartres bedeutet es einen solchen. Denn nachdem derselbe den Brustschild des jüdischen Hohenpriesters, in der Septuaginta logion, in der Vulgata rationale judicii genannt, beschrieben, fügt er hinzu: „Diesen Schmuck trug der Hohepriester allein, wie es auch jetzt bei denjenigen, welchen sein Gebrauch zugestanden ist, geschieht zur Kennzeichnung des Abstandes der höheren und niederen Priester." Das bischöfliche Rationale, von dem Ivo spricht, mufs also ein in der Form dem gleichnamigen aaronitischen Brustschild ähnliches Zierstück gewesen sein. Noch

[11]) Monachi Admunt. Vita Gebehardi n. 8. (M. G. SS. XI, 39).

[12]) Vita S. Willibaldi c. 23; ed. Gretzer (Ingolstadii 1617) p. 89.

[13]) Bock »Geschichte« Bd. 2, S. 204.

[14]) Du Cange, Glossar. sub rationale (ed. Niort 1886) VII, 27. Ein Inventar von Vannes vom Jahre 1555 erwähnt ein „pectoral episcopal de drap d'or à un frange rouge de soye et d'or, doublé de taffetas rouge" (Bullet. monum. 1877, p. 636 note 8). Es ist unklar, was hier unter dem pectoral zu verstehen ist. Vielleicht ist das bischöfliche Gremiale gemeint. Ein Rationale ist auf keinen Fall darunter zu denken, da dasselbe nie Pectorale hiefs und zudem für die Bischöfe von Vannes sich der Gebrauch des Rationale nicht nachweisen läfst. Das Rationale, welches uns in der Historia episc. Autiss. c. 49 (Migne, P. l. CXXXVIII, 277) begegnet, bedeutet lediglich den Brustbesatz einer Prachtalbe, die hier in etwas überschwenglichen Worten gefeiert wird. Mit dem uns beschäftigenden Ornatstück hat es nichts zu tun. Wenn es ebendort (Migne, l. c. 278) heifst, das handbreite Antiphrygium der Kasel habe das Bild des Superhumerales und Rationales nach Weise des erzbischöflichen Palliums dargestellt, so sind unter dem Superhumerale und Rationale die betreffenden Ornatstücke des levitischen Hohenpriesters zu verstehen, nicht ein pontifikaler Schmuck des christlichen Kultus. Über ein im Chron. Mindense erwähntes Rationale des Bischofs von Minden siehe unter III. (Sp. 112.)

[15]) Nur im Prager Inventar wird auch ein rationale diaconale cum perlis et capitibus draconum erwähnt.

[16]) Man darf nicht vergessen, dafs die Befugnisse der Bischöfe hinsichtlich liturgischer Angelegenheiten im Mittelalter infolge der Verhältnisse, namentlich auch wegen des schwierigen Verkehres mit Rom bedeutend weitere waren und sein mufsten, als es jetzt der Fall ist. Doch war man bisweilen auch recht frei in der Auslegung der eigenen Machtvollkommenheit.

[17]) Es ist bemerkenswert, dafs die Bullen, in welchen Innocenz II. die Bischöfe von Paderborn und Lüttich mit dem Rationale auszeichnet, zum grofsen Teil wörtlich übereinstimmen, so dafs ein bestimmtes Formular für derartige Verleihungen bestanden haben dürfte. Es scheinen dieselben demnach häufiger vorgekommen zu sein.

Digitized by Google

klarer erscheint das Rationale bei Honorius als Brustschmuck. „Das (bischöfliche) Rationale", schreibt derselbe, „ist dem ‚Gesetz' entlehnt. Das Rationale war hier aus Gold, Blau- und Rotpurpur im Mafs von einer Spanne gemacht, mit doctrina und veritas (urim und thummim), sowie zwölf kostbaren Steinen ausgestattet, auf denen die Namen der Söhne Israels eingegraben waren, und wurde vom Hohenpriester auf der Brust getragen. Bei der christlichen Bischofsgewandung erscheint es in Gestalt eines Schmuckes aus Gold und Edelsteinen, der auf der Brust getragen wird und oben an der Kasel befestigt ist".[18])

Brustschilde sind auch die zwei rationalia, welche uns in dem Inventar der Kathedrale von Reims begegnen. Es erhellt das aus der Beschreibung, welche von denselben gegeben wird: „Das eine, ein grofses und kostbares Rationale", so heifst es in dem Inventar, „ist aus Goldtuch gemacht, mit vier Ringen und ebenso vielen Goldagraffen versehen und mit zwölf Edelsteinen von verschiedener Farbe in goldenen kreisförmigen Fassungen geschmückt, auf welchen sich die Namen der zwölf Söhne Israels eingeschnitten befinden. Das Rationale hängt an einer goldenen Kette, welche die Schultern des Prälaten umzieht und an den beiden Seiten mit je einem äufserst schönen Steine in Goldfassung, im Rücken aber mit einem recht dicken Bergkristall verziert ist." Von dem andern Rationale wird gesagt: „Item aliud rationale parvum de auro cum catena aurea, in cujus medio interradiat lapis inusitatae magnitudinis et in circuitu ejusdem sunt alii octo lapides pretiosi videlicet 4 smaragdinae et 4 balas". Bei diesem Rationale fehlten die Namen der Söhne Jakobs, wie denn überhaupt die Zahl der Steine geringer und die Ausstattung schlichter war. Eine Kette zum Aufhängen des Schmuckes mangelte auch hier nicht.

Welcher Art das Rationale war, dessen Gebrauch Agapet II. den Bischöfen von Halberstadt zugestand, geht leider aus der Erzählung Sigeberts und dem Briefe Hildwards von Halberstadt an Theodorich von Metz nicht hervor und ist auch aus den Monumenten nicht festzustellen.

Dafs das Rationale, von dem in der Bulle Johannes XIX. die Rede ist, eine Brustplatte oder einen ähnlichen Brustschmuck bedeuten mufs, dürfte sich aus dem Umstand erschliefsen lassen, dafs der Papst dem Patriarchen von Aquileja den Gebrauch desselben zugleich mit dem des Palliums gestattete; denn eine Verbindung von Pallium und Rationale läfst sich wohl kaum anders als unter der Annahme verstehen, es habe letzteres einen auf der Brust des Patriarchen über dem Pallium angebrachten Schmuck dargestellt.

Ein Brustschild ist ferner das Rationale, welches in dem Sakramentar Ratolds von Corbie erwähnt wird. Die Rubrik: Postea, d. i. nach Anlegung der Kasel, ministretur ei casula, tandem vero rationale cohaerens vinctim[19]) superhumerali, welche doch nur einen am Amicte angebundenen Brustschmuck bedeuten kann, weist zur Genüge darauf hin.

Auch das Schatzverzeichnis der Kathedrale von Prag scheint, wenn es von rationalia spricht, einen Brustschmuck zu meinen. Es heifst dort: Primo rationale de perlis pretiosis, quod ex antiquo reparavit dominus Arnestus archiepiscopus pragensis. Item aliud rationale cum perlis plenum et cum crucibus nigris donatum per imperatorem, in quo deficiunt multae perlae. Item aliud rationale diaconale cum perlis parvis et capitibus draconum. Dafs wir es hier mit einer Art von Brustschild zu tun haben, dafür dürfte sprechen, dafs 1. in dem Inventar unter der Bezeichnung „rubrica rationalium" aufser den genannten drei rationalia noch die Ringe, Brustkreuze und Bischofsstäbe, also lauter Metallgegenstände, aufgeführt werden und dafs 2. auch ein Diakonalrationale erwähnt wird. Dafs wirklich die Diakonen hier und da einen Brustschmuck getragen haben werden, dürfte das Siegel von Beckum beweisen, welches den hl. Stephanus in Diakonentracht mit einem Rationale auf der Brust darstellt (Abb. 1). Ein Brustschmuck

[18]) Sicardus schreibt: Hodie praefertur aurum et gemmae in pectore pontificis, planetae affixae. Seine Worte lehnen sich an die Angabe des Honorius an und sind darum wohl ebenfalls von einem Brustschmuck zu verstehen. An den gewöhnlichen Kaselbesatz läfst sich bei ihnen um so weniger denken, als derselbe, falls er mit Goldstickereien und Edelsteinen geschmückt wurde, nicht blofs auf der Brust mit solchen versehen wurde.

[19]) Der jetzt in der Pariser Nationalbibliothek befindliche Kodex (f. lat. 12052) hat bezeichnenderweise vinctim, nicht junctim, weil das Rationale am Amict angebunden wurde. Möglich indessen, dafs vinctim nur ein Schreibfehler für junctim ist.

Digitized by Google

endlich ist meines Erachtens auch in dem Inventar von Speier gemeint.

Rationalien im Sinne eines auf der Brust über der Kasel befestigten bischöflichen Brustschildes haben sich aus dem Mittelalter nicht erhalten. Dagegen gibt es eine Anzahl von Bischofsdarstellungen aus dem XII. u. XIII. Jahrh., welche das Rationale aufweisen und treffliche Illustrationen zu den Ausführungen eines Ivo und Honorius, sowie zu den Angaben der Inventare von Speier, Reims und Prag bilden. So findet sich der Brustschmuck beispielsweise auf den Siegeln der Münsterischen Bischöfe Werner († 1151), Ludolf († 1248), Wilhelm († 1260), der Paderborner Bischöfe Bernhard III. († 1223), Bernhard IV. († 1247), Simon I. († 1277), der Mindener Bischöfe Johann († 1253), Wilhelm I. († 1242) u. Widekind I. († 1261),[20]) der Mainzer Erzbischöfe Christian († 1251), Gerhard I. († 1259), Werner († 1284)[21]) und des Mainzer Domstiftes (Abb. 2). Auch auf sonstigen Monumenten begegnet es uns nicht selten. Wir erwähnen hier nur die drei aus Maestricht stammenden Reliquiare des Musée Cinquentenaire zu Brüssel mit den Darstellungen der Heiligen Monulphus, Gondulphus und Valentin,[22]) die Statuette des hl. Servatius am Kopfende des Schreines des Heiligen in der St. Servatiuskirche zu Maestricht, die Statue des hl. Gregor d. Gr. am Südportal der Kathedrale von Chartres und ganz besonders die Darstellung des hl. Clemens am Portal des Querschiffes der Reimser Kathedrale,[24]) die Papstfigur am Hauptportal und die nach deren Vorbild gearbeitete Grabstatue Clemens II. im Dom zu Bamberg.

Abb. 1. Siegel der Stadt Beckum. (XIII. Jahrh.)

Abb. 2. Siegel des Mainzer Domstiftes. (XIII. Jahrh.)

Der Brustschmuck, den wir auf den genannten Bildwerken antreffen, ist meist von rechteckiger Form, doch auch wohl rund. Er ist bald gröfser, bald kleiner, immer aber reich verziert, zumal mit Steinen. Angebracht ist er oben über der Kasel hart unter dem Kopfdurchlafs. Es erscheint fast immer im Einklang mit den Angaben Honorius von Autun an der Kasel befestigt zu sein. Bei der Clemensstatue am Portal des Querbaues der Kathedrale von Reims hängt das Rationale an Kettchen, die unter der Parura des Amicts verschwinden. Dafs man das Rationale wirklich wohl am Amict befestigte, ersehen wir aus dem Sakramentar Ratolds. Denn wenn es darin heifst, es solle der Diakon den Bischof nach Anlegung der Kasel mit dem Rationale versehen, cohaerens vinctim superhumerali, so ist, wie sich aus den voraufgehenden Angaben des Sakramentars ergibt, unter diesem su-

[20]) Abbildungen in »Die westfälischen Siegel des Mittelalters« (Münster 1882 und 1885). Tafel 1[3], 43[2]; 44[3]; 49[1, 2, 3]; 54[3, 5, 6].

[21]) Abbildungen bei Würdtwein, Nova subsid. dipl. III, tab. 18; IV. tab. 20.

[22]) Abb. bei J. Destrée, Les musées royaux du Parc du Cinquentenaire à Bruxelles, Livraison 5.

[23]) Abb. bei Dr. F. Bock und M. Willemsen, »Die mittelalterlichen Kunst- und Reliquienschätze zu Maestricht« S. 47.

[24]) Die Statuen zeigen, wie wir uns die Verbindung von Pallium und Rationale bei dem Patriarchen Poppo von Aquileja zu denken haben. Neueste Abbildungen A. Weese, Die Bamberger Domskulpturen, Abb. 32, 33; Die Bamberger Clemensstatue, auch bei Hasak, »Geschichte der deutschen Bildhauerkunst des XIII. Jahrh.«, S. 64.

Digitized by Google

perhumerale nicht ein besonderes Schulterkleid zu verstehen, wie man irrig geglaubt hat, sondern der Amict.

Wie übrigens das Inventar der Kathedrale von Reims beweist, trug man das Rationale auch nach Art des gegenwärtig gebräuchlichen bischöflichen Pectorales[25], an einer Kette um den Hals. Man heftete es aber in diesem Falle obendrein noch wohl mittelst Nadeln an der Kasel an, ohne Zweifel, um ein ebenso unschönes wie lästiges Hin- und Herbaumeln des Schmuckes zu verhüten. Item tres acus de argento deaurato servientes ad tenendum dicta rationalia cum casula et habet quaelibet acus in summitate unam grossam margaritam antiquam, so heifst es im Reimser Schatzverzeichnis.

Die Missa Illyrica läfst den Bischof bei Anlegung des Rationales beten: „Verleih uns, o Herr, dafs wir an deiner Wahrheit unerschütterlich festhalten und der Wahrheit Lehre deinem Volke würdig eröffnen". Die in diesen Worten ausgesprochene Symbolik des Schmuckes liegt auch den Deutungen zu Grunde, welche Honorius von Autun von demselben an der Hand des alttestamentlichen Rationales gibt.[26] Das Rationale war Sinnbild des bischöflichen Lehramtes und der bischöflichen Lehrtätigkeit, welche dem christlichen Volk die göttliche Wahrheit vermitteln sollen, daher zugleich Sinnbild der Weisheit und der Einsicht in die Glaubensgeheimnisse, welche dem Bischof eigen sein mufs, aber auch eine Mahnung, die apostolischen Tugenden treu zu pflegen.

Abbs. 8. Grabfigur des Bischofs Albert von Hohenlohe († 1852) im Dom zu Würzburg

Fragen wir nach dem Ursprung des Schmuckes, so mufs man zweierlei vor Augen halten. Das Rationale war ein Schmuck, aber ein Schmuck, der unzweifelhaft Beziehungen auf den Brustschmuck des aaronitischen Hohenpriesters enthält. Wir werden daher nicht fehlgehen, wenn wir das Aufkommen des Rationales auf zwei Ursachen zurückführen, einmal auf die im X. und namentlich im XI. und XII. Jahrh. zunehmende Prachtliebe in der Ausstattung der pontifikalen Gewandung, dann aber auch auf gewisse Reminiscenzen an den glänzenden Ornat des jüdischen Hohenpriesters, von dem man ja immer wieder bei der Lesung der hl. Schrift hörte. Es ist das Rationale eines der wenigen Ornatstücke, vielleicht das einzige, für dessen Entstehen unzweifelhaft die aaronitische pontifikale Kultkleidung vorbildlich gewesen ist. Dieser Einflufs tritt schon in dem Namen logion, rationale deutlich zu Tage. Geradezu auffällig aber wird er bei dem Rationale der Clemensstatue zu Reims und dem ersten der beiden im Reimser Inventar erwähnten Rationalien.

[25] Das bischöfliche Brustkreuz kommt bei den Bischöfen erst gegen Ende des Mittelalters in allgemeinen Gebrauch. Auffallend ist, dafs noch P. Kleinschmidt in »Der kathol. Seelsorger« 1902, S. 201 sagt, die erste Erwähnung des Pectorale geschehe bei Rupert von Deutz (De eccl. offic. l. I, c. 26). Ein Blick auf den fraglichen Passus bei Rupert genügt doch, um zu erkennen, dafs der Deutzer Abt nicht von einem Brustkreuz des Bischofs, sondern von dem Kreuzzeichen redet, das der Bischof auf seine Stirne zeichne. Der erste, welcher vom Pectorale spricht, ist Innocenz III. (1198—1216). Er bezeichnet dasselbe aber als spezifisch päpstliches Ornatstück. Als päpstlicher Schmuck erscheint es auch noch im Rationale des Durandus, doch ergibt sich aus dessen Pontificale, dafs das Brustkreuz gegen Ende des XIII. Jahrh. auch schon, wenngleich nur ad libitum, von den Bischöfen getragen wurde: crux pectoralis, si quis ea uti velit (Martène, l. c. l 1, c. 4 art. 12, ordo 23; l. 221). Bei den Kardinalbischöfen war die crux pectoralis nach Ausweis des von Jacobus Gaetanus verfafsten Ordo wenigstens bereits im Beginn des XIV. Jahrh. in Gebrauch. Vergl. ordo 14, c. 4 (Migne P. l. LXXVIII).

[26] Gemma l. 1 c. 213 (Migne, P. l. CLXXII, 608): Monet autem pontificem ratione vigere, auro sapientiae, hyacintho spiritualis intelligentiae, purpura patientiae in Christum, qui coelum palma mensurat, tendere debet, doctrina et veritate radiare, gemmis

Vielleicht übrigens, dafs das Rationale auch mit dem Encolpion der griechischen Bischöfe, einem mit Reliquien gefüllten, an einer Kette um den Hals hangenden Brustschmuck, in irgend einem Zusammenhange steht. Ein Encolpion dieser Art schickte Patriarch Nicephorus von Konstantinopel mitsamt verschiedenen liturgischen Gewändern Papst Leo III. (795—816) zum Geschenk.[37]) Der Umstand, dafs selbiges in Begleitung sakraler Gewänder (Kasel, Stola etc.) erscheint, legt die Vermutung nahe, dafs es ebenfalls ein liturgisches Ornatstück gewesen sei. Ein solches Encolpion mag das Rationale gewesen sein, welches Gebhard von Salzburg von seinem Aufenthalt in Byzanz mit nach Hause brachte.

Das Rationale im Sinne eines Brustschmuckes verschwindet in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. von den Bildwerken. In der Praxis dürfte es sich aber, wie aus dem Prager Inventar hervorgeht, vereinzelt, noch eine Weile länger erhalten haben.

III.

Nicht ein Brustschmuck, sondern eine Art Schulterkleid oder wohl besser ein Gegenstück zum erzbischöflichen Pallium ist gemeint, wenn Innocenz II. den Bischöfen Bernhard von Paderborn und Adalbero von Lüttich das Recht verleiht, sich an gewissen Tagen bei der Messe des Rationales zu bedienen. Die betreffenden Bullen deuten das selbst genugsam an, sofern sie das Rationale, dessen Gebrauch sie gestatten, durchaus nach Analogie des Palliums behandeln. Ganz klar aber erhellt es aus dem Umstand, dafs tatsächlich im Mittelalter sowohl bei den Paderborner wie den Lütticher Bischöfen ein besonderes liturgisches Schultergewand zum Pontifikalornat gehörte und in Paderborn gegenwärtig noch gehört.

Ein solches Schulterkleid ist offenbar im St. Galler Codex gemeint. Auch das Rationale, welches Calixt II. dem Bischof Dietrich von Naumburg gewährt, wird von dieser Art gewesen sein. Sicher ist das bezüglich des Rationales, von dem Bischof Philipp von Eichstätt in der Vita S. Willibaldi berichtet und das er als vom hl. Bonifazius dem hl. Willibald und seinen Nachfolgern verliehen hinstellt. Das bezeugen nicht nur zahlreiche Monumente, namentlich aber die Miniaturen des Pontificales Gundekars II., es bildet wie zu Paderborn so auch zu Eichstätt noch jetzt ein Rationale genanntes Schulterkleid einen Bestandteil der Pontifikalgewandung.

Von sonstigen deutschen Bischöfen scheinen fast nur noch die Bischöfe von Regensburg, Würzburg und Bamberg sich eines Rationales dieser Art bedient zu haben. Für Würzburg und Regensburg lassen die Monumente, insbesondere die Siegel und Grabmäler, daran keinen Zweifel. Auf den Würzburger Bischofssiegeln erscheint das Rationale zuerst bei Emehard von Rothenburg (1088—1104) und erhält sich auf denselben bis auf Gottfried von Hohenlohe (1314—1322). Von da ab wird es in fast ununterbrochener Folge durch die Grabmäler der Würzburgischen Bischöfe bezeugt. Die Reihe derselben beginnt mit Mangold von Neuenburg († 1303); mit Johann Gottfried von Aschhausen (1617—1622) tritt das Pallium an Stelle des Rationales. Bei der Grabfigur Mangolds von Neuenburg ist das Ornatstück in Malerei, bei den folgenden Bischöfen in Skulptur dargestellt (Abb. 3).

Abb. 4. Grabfigur des Bischofs Heinrich von Absberg († 1401) im Dom zu Regensburg.

Auf den Regensburger Siegeln begegnet uns das Rationale zuerst, wie es scheint, bei Hartwig I. (1106—1126),[38]) es erhält sich auf den-

virtutum coruscare, duodecim apostolos sanctitate imitari, totius populi in sacrificio recordari.

37) Migne, P. l. CII, 1067.

38) Eine Miniatur in dem aus Niedermünster zu Regensburg stammenden, Utacodex (Münch. Staatsbibl. Cim. 54) könnte auf die Vermutung führen, es sei bereits zur Entstehungszeit desselben (Beginn des XI. Jahrh.) das Rationale bei den Regensburger Bischöfen in Gebrauch gewesen. Allein eine solche ist durchaus irrig. Die Miniatur stellt den hl. Erhard in merkwürdiger Verquickung bischöflicher und hohenpriesterlicher Tracht dar. Wie aus dem Kopfbund und der dreieckigen goldenen Stirnscheibe des Heiligen nicht

Digitized by Google

selben bis über die Mitte des XIV. Jahrh., da es sich noch auf einem aus dem Jahre 1353 stammenden Siegel Friedrichs von Nürnberg vorfindet. (1341—1368.) Auf den Grabmälern der Regensburger Bischöfe kommt es erst spät vor; der erste, bei dessen Grabfigur es sich nachweisen läfst, ist Bischof Heinrich von Absberg (1465—1492). Freilich ist die Zahl älterer Grabmonumente eine sehr geringe. Seit dem Ende des XV. Jahrh. tritt es aber dann bis zu Bischof David Kölderer von Burgstall (1567 bis 1579) auf einer ununterbrochenen Reihe prachtigster Grabplatten Regensburger Bischöfe auf (Abb. 4). Aus dem Ende des XIII. Jahrh. stammt eine mit dem Rationale geschmückte Bischofsbüste im Tympanon einer zum südlichen Seitenchor führenden Tür, aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. verschiedene mit dem Rationale ausgezeichnete Bischofsfiguren in den Fenstern des südlichen Seitenschiffes und Querschiffes.[29])

Abb. 5. Grabfigur des Bischofs Gottfried von Limburg († 1405) im Dom zu Würzburg.

Dafs in Bamberg das Rationale in Gebrauch war, ergibt sich aus einem im Bamberger Domschatz noch vorhandenen Exemplare. Dasselbe gehört nach Material, Technik u. Ausführungsweise durchaus in die Kategorie der Paramente, welche Heinrich d. H. seiner Stiftung schenkte und stammt sonach aus der Frühe des XI. Jahrh. Es ist leider äufserst beschädigt, da von ihm nur noch die Goldstickereien und selbst diese nicht einmal vollständig erhalten sind und befindet sich gegenwärtig auf einer aus dem XI. Jahrh. stammenden und gegen Ende des XV. Jahrh. mit neuem Stoff (einem dunkelblauen, mit spätem Granatapfelmuster verzierten Damast) überzogenen Kasel. Das Aufnähen geschah in sehr ungeschickter Weise. Auf der Vorderseite wurde das Rationale sogar in der Mitte durchgeschnitten.[30])

Auch in den Custoreirechnungen des Bamberger Domes wird wiederholt ein Rationale genannt. Für die Jahre 1476, 1485, 1512, 1539 und 1616 ist eine Reparatur desselben erwähnt. 1544 lieferte ein Goldschmied 32 Schellen für das Rationale; 1626 reparierten und erneuerten die Jungfrauen „zum hl. Grab" das Ornatstück und reinigten die Perlen und Edelsteine desselben.[31]) Die Angabe zu den Jahren 1476 und 1485 mögen sich auf das vorhin genannte Rationale beziehen. Die späteren, namentlich der Vermerk zu den Jahren 1544 und 1626 setzen indessen ein zweites voraus, das mit Perlen, Edelgesteinen und Schellchen geschmückt gewesen sein mufs.

Auffallend ist, dafs auf der langen Reihe von Grabfiguren der Bamberger Bischöfe im Dom

gefolgert werden kann, dafs die Bischöfe von Regensburg sich damals eines derartigen Kopfschmuckes bedienten, ebensowenig gestattet das phantastische Schultergewand St. Erhards einen Schlufs auf eine Verwendung des Rationales.

[29]) Das Studium der Würzburger Siegel wurde mir durch die Liebenswürdigkeit des Sekretärs des Historischen Vereins von Unterfranken, Herrn Dr. jur. Ziegler zu Würzburg, das der Regensburger Siegel durch die freundliche Beihülfe Sr. Hochgeboren des Herrn Grafen Hugo von Walderdorff und des jetzigen Direktors des Reichsarchivs zu München, Herrn Dr. Baumann ermöglicht. Herzlichen Dank auch für gütigstes Entgegenkommen dem hochw. Herrn Generalvikar Prälat Dr. Leitner zu Regensburg und dem hochw. Herrn Dompfarrer Dr. Braun zu Würzburg.

[30]) Es sei übrigens bemerkt, dafs meiner Ansicht zufolge das Bamberger Rationale nie ein selbständiges Ornatstück, sondern von Anfang an der Kasel aufgestickt gewesen ist. Ich stütze mich dabei auf seine Beschaffenheit. Es ist auffällig, dafs auf der Rückseite der Heiland mit den beiden Engeln zu seiner Seite nicht innerhalb des Mittelfeldes, sondern über demselben angebracht ist. Er kann überhaupt nie innerhalb desselben gestanden haben, wie die Mafsverhältnisse der Vorder- und Rückseite des Rationales beweisen. Es mufs daher letzteres von Anfang an auf der Kasel seinen Platz gehabt und der Kaselstoff als Stickgrund gedient haben. Auf dem Regensburger Rationale, das unzweifelhaft als selbständiges Ornatstück gedacht ist, hat der Heiland mit den Engeln auf dem Mittelfeld der Rückseite eine Stelle gefunden.

Digitized by Google

zu Bamberg nirgends das Rationale auftritt. Die Bischöfe tragen vielmehr regelmäfsig das Pallium. Bekanntlich erhielt Hartwig von Bamberg 1053 auf Fürbitte Heinrichs III. von Papst Leo IX. das Recht, das Pallium zu tragen, doch nur für seine Person, da seiner Nachfolger in der fraglichen Bulle keinerlei Erwähnung geschieht.[32]) Ebenso erhielt Bischof Egilbert 1139 von Innocenz II., der ihn konsekriert hatte, für seine Person das Pallium.[33]) Vielleicht, dafs später dasselbe für alle Inhaber des Bamberger Stuhles, der als Gründung Heinrichs d. H. besonderen Ansehens sich erfreute, gegeben wurde; denn es ist nicht anzunehmen, dafs das Pallium aller Grabmonumente nur auf

wandung gehört, ist unsicher. Man hat dafür wohl eine Stelle des Chronicon Mindense (XV. Jahrh.) angeführt.[34]) Allein es ist in derselben erstens nicht das Rationale, sondern das Pallium gemeint, was klar aus dem Prologus hervorgeht, und dann ist die ganze Erzählung von der Einweihung des Mindener Domes durch Leo III. und der daran sich anknüpfenden Privilegienverleihungen nur Fabel. Wenn etwas dafür spricht, dafs die Mindener Bischöfe in späterer Zeit die Befugnis besafsen, das Rationale zu tragen, so sind das die Siegel der Bischöfe Wilhelm I. von Diepholz (1236—1242), Widekind I. von Hoya (1253—1261) und Volkwin von Schwalenberg (1275—1293), auf denen,

Abb. 6. Rationale im Dom zu Bamberg.

Rechnung der Künstler zu setzen sei. Jedenfalls beweist aber die wiederholte Reparaturbedürftigkeit des Rationales in den Jahren 1476 bis 1626, dafs selbiges damals zu Bamberg noch nicht ganz aufser Gebrauch gewesen sein kann.

Ob auch in Minden das Rationale im Mittelalter zu den Bestandteilen der Pontifikalgewie es scheint, die Bischöfe mit dem Rationale geschmückt sind.[35])

Der Kopist hat zu dem Ende die Rückseite verlängert und aufserdem das Medaillon mit dem Lamm Gottes unterhalb des Heilandes verkleinert. Natürlich mufste er dabei auch der Vorderseite eine entsprechend gröfsere Länge geben.

[31]) Pfister »Der Dom zu Bamberg« S. 74. Zu Bamberg hat mich der Hochw. Herr Domkapitular Dr. Senger durch die Unterstützung, welche er mir zum Zwecke einer Untersuchung der Paramente des Domes in bereitwilligster Weise lieh, zu besonderem Danke verpflichtet.

[32]) Migne P. l. CXLIII, 700.

[33]) Ibid. CLXXIX, 483.

[34]) Meibom, »Rerum germanic.« l. I, p. 552: Et hoc templum consecratur — a Leone et ditatur — multis privilegiis — nam hic praesul honoratur — Mindensis qui vocitatur — dignitate pallii — quod bene rationale — vocamus et hoc non male — nam trini episcopi — tantum isto decorantur — per quem recte venerantur — locus, gens et clerici. Im Prologus wird dieselbe Begebenheit erzählt, nur dafs hier das von Leo IX. angeblich verliehene Ornatstück blofs pallium genannt wird. „Hunc pastorem cum ornavit — nsu sacri pallii."

[35]) Auch auf den Osnabrücker Siegeln Gerhards von Oldenburg (1192—1216) und Engelberts I. von Isenburg (1225—1226), sowie den Münsterischen Ottos I. von Oldenburg (1204—1213) und Ludolfs von Holte (1226—1247) scheint das Rationale im Sinne eines pallimartigen Schulterschmuckes vorzukommen. Ob man indessen aus einem derartigen vereinzelten Auftreten desselben den Schlufs auf eine

Digitized by Google

Aufserhalb Deutschlands scheint das Ornatstück nur sehr vereinzelt in Gebrauch gewesen zu sein. Barbier de Montault hat es auch auf Grund einer mittelalterlichen Bischofsstatue für den Bischof von Poitiers nachweisen wollen.[36]) Indessen dormitat aliquando bonus Homerus. Der sonst so bedächtige Forscher hat diesmal die bei der fraglichen Statue wie übrigens auch sonst nicht selten etwas stark hervortretende Umbordung des Kopfdurchlasses mit einem Schulterkragen verwechselt.

Bis jetzt ist uns nur ein aufserdeutscher Bischof bekannt geworden, der sich des Rationales im Sinne eines Schulterkleides bedient hätte, der Bischof von Krakau. Freilich besafs auch der Bischof von Toul das Privileg, dasselbe zu tragen — es wurde zu Toul statt rationale richtiger superhumerale genannt.[37]) — Allein wie Lüttich ehedem zum Metropolitanverband Cöln, so gehörte Toul als Suffragan zum Metropolitanverband Trier, dessen Dekan zu sein der Touler Bischof sogar behauptete. Im Dom zu Krakau ist noch ein Rationale vorhanden, welches laut Aufschrift ein Geschenk der Königin Hedwig, Tochter Ludwigs von Ungarn, ist. Später bedienten sich die Krakauer Bischöfe des Palliums.[38])

Abb. 7. Rationale im Kgl. Bayrischen Nationalmuseum zu München. (Rückseite.)

Die Form des Rationales war weder überall noch zu allen Zeiten dieselbe. Wie die übrigen Ornatstücke hat auch das Rationale seine Entwicklung gehabt.

In Paderborn erscheint es, soweit die Monumente ein Urteil gestatten, in seiner ältesten Gestalt als ein dem Yartigen Pallium formverwandter Schmuck. Man vergleiche z. B. die Siegel Willbrands von Wildeshausen (1225 bis 1227) und Bernhards IV. (1227—1247), sowie die Statue des hl. Liborius (?) am Portal der Domkirche zu Paderborn (XIII. Jahrh.). In späterer Zeit wurde es zu Paderborn eine Art von Schulterkragen, der vorn und hinten mit zwei Behängen versehen ist.

Sehr lehrreich ist in Bezug auf die Entwicklung des Rationale das Pontifikale Gundekars II. zu Eichstätt mit seinen Abbildungen der Eichstätter Bischöfe. Es wurde unter Gundekar II. begonnen und reicht bis zum Jahre 1540. Die Serie der Eichstätter Bischöfe bis Gundekar II. († 1076) einschliefslich entstand noch unter dem Pontifikat Gundekars, die Bilder der Bischöfe des XII. Jahrh. wurden um 1200 gemalt, die übrigen nach und nach hinzugefügt. Es läfst sich allerdings nicht verkennen, dafs bei diesen Darstellungen die Phantasie des Künstlers ein gutes Stück mitgearbeitet hat. Eine so bunte Mannigfaltigkeit, wie sie uns hier in Bezug auf die Gestalt und Ausstattung des Rationales entgegentritt, ist zweifelsohne nicht vorhanden gewesen. Sieht man indessen von den Einzelheiten ab und achtet man blofs auf den Typus, so dürfen die Miniaturen als treues Spiegelbild der Entwicklung des Ornatstückes gelten. Bei den Bischöfen des XII. Jahrh., bei welchen dasselbe zuerst vorkommt, steht es, was die Form anlangt, dem Pallium noch recht nahe, nur dafs der Behang kürzer ist, wie bei diesem und auf den Schultern bei der Mehrzahl der Darstellungen scheibenförmige Zierstücke angebracht sind. Im XIII. Jahrh. entfernt sich das Rationale immer mehr vom Pallium, indem es sich in demselben Mafse der Kragenform nähert, bis im Beginn des XIV. Jahrh. die doppelten Behänge auf Brust und Rücken auftreten.[39])

tatsächliche Verwendung des Ornatstückes machen darf? Man darf nicht vergessen, dafs zu den Siegeln nicht selten auswärtige Vorlagen genommen oder dafs dieselben auswärts angefertigt wurden.

[36]) Particularités du costume des évêques de Poitiers in Bullet. monument. 1877 p. 623 svtes.

[37]) De Vert, Explication des cérémonies de la messe I, 153.

[38]) Alex. Przezdziecki et Eduard Raslowiecki, Monuments du moyen-âge dans l'ancienne Pologne Nr. 17.

[39]) Vergl. die Abbild. der Miniaturen in »Eichstätts Kunst, Festschrift zum goldenen Priesterjubiläum des hochw. Herrn Bischofs Dr. Franz Leopold Freiherrn von Leonrod«, München 1901.

Digitized by Google

Auch auf den Regensburger Siegeln, Glasgemälden und Grabmälern läfst sich der Wandel in der Form des Ornatstückes gut, vielleicht sogar noch besser, wie auf den Miniaturen des Gundekarpontifikales verfolgen. Bis Konrad V. von Luppurg (1296—1313) hat das Rationale eine dem Pallium durchaus verwandte Gestalt. Fast der einzige Unterschied zwischen beiden besteht darin, dafs der Behang beim Rationale ungleich kürzer ist, als beim Pallium. Scheiben auf den Schultern kommen erst seit der Mitte des XIII. Jahrh. beim Rationale vor. Doppelbehänge treten zuerst bei Nikolaus von Stachowitz (1313—1340) und Friedrich von Nürnberg (1341—1368) auf. Auf den Grabmälern erscheint es dann als förmlicher mit Doppelbehängen ausgestatteter Kragen (Abb. 4).

Keine besondere Entwicklung hat das Rationale zu Würzburg und zu Bamberg erfahren; zu Würzburg erscheint es von seinem ersten Auftreten unter Emehard bis zum Augenblick, da es durch das Pallium ersetzt wird, auf den Monumenten, Siegeln wie Grabmälern, als palliumartiges Ornatstück. Es sind im ganzen vielleicht etwa drei Siegel,[40]) welche eine etwas abweichende Form zeigen. Sie sind jedoch um so weniger von Bedeutung, als andere Siegel derselben Bischöfe die normale Form zeigen.

Abb. 8. Büste des hl. Lambert in der Kathedrale zu Lüttich.

Ungemein glänzende Beispiele dieser Form bieten in grofser Fülle die Grabmonumente der Würzburger Bischöfe (Abb. 3 u. 5).

In Bamberg ist umgekehrt schon im XI. Jahrh. das Rationale ein Ornatstück, das in keiner Weise an das Pallium erinnert (Abb. 6). Es besteht aus einem unten rechts und links in Ausläufern endenden, durch ein scheibenförmiges Schulterstück verbundenen Brust- und Rückenteil. Von Bamberg scheint sich dieser Typus dann später nach Eichstätt und Regensburg verpflanzt zu haben. Das in der Kathedrale zu Regensburg noch vorhandene Rationale stammt ohne allen Zweifel aus Bamberg, wo es etwa in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. entstanden sein dürfte. Es ist sowohl der Form wie dem Gegenstand der Darstellung nach eine genaue Kopie des zu Bamberg befindlichen Rationales. Verschieden ist es von demselben nur durch gröfsere Länge und Breite der Behänge, durch das Stickmaterial und den Stil.

Das Bamberger Rationale ist ganz in ungemein zarter Goldstickerei ausgeführt. Der dabei gebrauchte äufserst feine Goldfaden ist mittelst eines aus reinem Gold bestehenden Lahnes hergestellt. Der rotseidene Abheftfaden ist so tief in den Stoff eingezogen, dafs er fast verschwindet und die Arbeit den Eindruck eines Goldgewebes macht. Technisch ist die Stickerei vorzüglich, dagegen sind die Darstellungen ziemlich unbeholfen und steif. Beim Regensburger Rationale ist aufser Goldstickerei auch Seidenstickerei zur Anwendung gekommen. In Seide sind gestickt die Fleischpartien, das Haar, die Inschriften, die Konturen und einiges andere. Der Lahn des Goldfadens besteht aus vergoldetem Silber. Die Technik ist sehr entwickelt; die Hand, welche das Rationale schuf, hat es meisterlich verstanden, durch Wechsel im Abheften und in der Lagerung der Goldfäden die verschiedensten Effekte zu erzielen. Sie hat überall nach Mafsgabe des Gegenstandes gearbeitet. Auch zeichnerisch betrachtet sind die Darstellungen ausgezeichnet, sie sind ebenso ausdrucksvoll wie edel in der Form.

Wann diese Kopie nach Regensburg gekommen, ist nicht festzustellen. Für Regensburg angefertigt ist sie jedenfalls nicht, da erst in der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. das Rationale daselbst eine dem Bamberger verwandte Form annahm. Sighart behauptet, es sei das Regensburger Rationale durch Berthold von Nürnberg (1351—1365), Bischof von Eichstätt,

[40]) Es sind zwei Siegel Embrichos von Leiningen († 1146) und ein Siegel Herolds von Höchheim († 1172).

Digitized by Google

nach Regensburg gekommen, der Administrator von Regensburg gewesen.[41]) Es ist das indessen nur eine Vermutung, für die ein Anhalt nicht vorliegt. Es weist vielmehr die Beschaffenheit des Rationales im Dom zu Regensburg durchaus auf Bamberg als Herkunftsort hin. Es dürfte nicht so unwahrscheinlich sein, dafs es in der ersten Hälfte des XVII. Jahrh. nach Regensburg gebracht wurde, um als Vorlage für die nach seinem Muster angefertigte Nachbildung zu dienen, welche sich jetzt im Nationalmuseum zu München befindet (Abb. 7). Bei dieser Gelegenheit mag dann das Bamberger Rationale in Regensburg geblieben sein.

Die Münchener Kopie ist nicht ungeschickt gearbeitet, ziemlich getreu und fast bloſs hinsichtlich der Inschriften vereinfacht. Sie kam von Regensburg, wie es scheint, im Nachlafs des BischofsFranzWilhelm von Wartenberg(1649—1661), der es mag haben anfertigen lassen, nach Schloſs Tiefsling bei Mühldorf, von wo es dem Bayrischen Nationalmuseum übermittelt wurde.

Abb. 9. Rationale im Kgl Bayrischen Nationalmuseum zu München. (Vorderseite.)

Zu Toul erscheint das Rationale zuerst auf dem Siegel Roberts von Marcey (1230—1253) und zwar ist es hier schon mit zwei Behängen versehen. Bei den folgenden Bischöfen fehlt das Ornatstück. Es dauert bis gegen die Mitte d. XIV. Jahrh., d. i. bis auf Bischof Thomas von Bourlemont (1330—1353), ehe es wieder auftritt.[42]) Auch jetzt ist es mit einem Doppelbehang geschmückt. Die Form, welche das Rationale später zu Toul hatte, erhellt aus einer, freilich mangelhaften Abbildung bei de Vert. Es ist hier ein Schulterkleid mit runden Schilden auf den Schultern und zwei Behängen am Saum.[43]) Im Beginn des XVIII. Jahrh. war das Ornatstück bereits eine Weile aufser Gebrauch, wie aus einem Brief Don Calmets an Montfaucon hervorgeht.[44])

Die Entwicklung des Lütticher Rationales läfst sich nicht verfolgen. Gegen Ausgang des Mittelalters war es, wie fast allenthalben, ein förmliches Schultergewand (Abb. 8). Es ist auf den Bildwerken über den Schultern meist mit Scheiben ausgestattet, nur selten entbehrt es derselben. Dagegen endet es am Saum regelmäfsig in drei Behängen.

Eigentümlicher Art ist das Krakauer Rationale. Es besteht aus zwei den Schultern aufliegenden Streifen, welche sich vor der Brust und im Rücken kreuzen. Über den Kreuzungsstellen ist ein in Gold gesticktes Rundmedaillon angebracht, welches das Lamm Gottes enthält. Den Schulterstreifen sind die Inschriften, *doctrina, veritas, prudentia* und *simplicitas* aufgestickt. Auf den Behängen findet sich der Name der Geschenkgeberin: *Hedwigis Regina, filia regis Ludovici* angebracht. Die mit Fransen verzierten Endstücke weisen die Wappen von Polen, Ungarn und Anjou auf.

Von Rationalien in der Art eines Schultergewandes haben sich aus dem Mittelalter vier erhalten, das Bamberger Rationale, das Rationale im Dom zu Regensburg und im Bayrischen Nationalmuseum und endlich ein Rationale in Eichstätt. Das Eichstätter ist wiederholt beschrieben und abgebildet worden.[45]) Es stammt gemäfs dem ihm eingestickten Wappen von Bischof Johann von Eich (1445—1464) her und ist reich in Perlen und Gold gestickt. Auf den Schulterstücken sind der hl. Bonifazius mit dem Mainzer und der hl. Willibald mit dem

[41]) »Geschichte der bildenden Künste in Bayern« S. 287.

[42]) Robert »Sigillographie de Toul« bei Rohault de Fleury, La messe VIII, p. 72.

[43]) De Vert »Explication des cérémonies« (Paris 1708) T. II, pl. 1 et p. 155.

[44]) Rohault de Fleury l. c. p 73: Les évêques de Toul se servaient autrefois d'une espèce d'éphod ou de superhumeral. Der Brief datiert vom 14. Januar 1726.

[45]) Abbild. bei Bock »Geschichte der liturgischen Gewänder« Bd. II, Taf. XXVII; Cahier »Nouveaux mélanges«, ivoires p. 184 svtes. und neuestens in »Eichstätts Kunst« S. 5.

Digitized by Google

Eichstätter Wappen dargestellt. Vorn und im Rücken ist das Rationale in Perlen mit einer von Eichenranken eingerahmten Inschrift geschmückt, die sich teils auf das Mittelstück, teils auf die Behänge verteilen. Sie lautet auf der Vorderseite: *Fides, spes, caritas* (Mitte), *justitia* (linker), *fortitudo* (rechter Behang), auf der Rückseite *veritas, disciplina* (Mitte), *temperantia* (linker), *prudentia* (rechter Behang). Das die Inschriften umziehende Eichenlaub weist nach Art eines redenden Wappens auf den Namen des Bischofs hin.

Weit größeres Interesse nehmen die Rationalien zu Bamberg, Regensburg [46]) und Münchenwegen ihres reichen tiefsinnigen Bilderschmuckes in Anspruch. Auf den Rundscheiben sind in der Mitte zwei einander begegnende bezw. zwei einander sich küssende Frauengestalten dargestellt, deren Bedeutung durch die Umschrift *misericordia et veritas obviaverunt sibi* und *justitia et pax osculatae sunt* (Ps. 84, 11) gekennzeichnet ist. Um sie herum sind, durch ein Blattornament von einander getrennt, je sechs Brustbilder angebracht, laut Beischrift die zwölf Stämme Israels. Der vor der Brust und im Rücken herabfallende Teil des Ornatstücks, welches durch eine Borte rings umrahmt wird, setzt sich aus zwei schmalen seitlichen Vertikalstreifen und einem etwas kürzeren Mittelfelde zusammen. Die Vertikalstreifen enthalten je drei Halbbilder der zwölf Apostel. Im mittleren Felde ist auf der Rückseite der Weltenrichter und das Lamm, umgeben von Engeln und den Evangelistensymbolen abgebildet. Von den Engeln reicht einer dem hl. Johannes eine Rolle zum Schreiben, ein anderer bläst in die Posaune. Auf der Vorderseite füllt eine großartig gedachte Allegorie der Kirche die Mitte (Abb. 9). Unter fünftürmigem Überbau, der mit Behängen drappiert ist, steht Christus, der neue Salomon, der rex pacificus, wie es auf dem Bamberger Rationale heißt, auf einer Estrade, dem ferculum Salomonis und reclinatorium aureum, zu der rechts und links ein Aufstieg führt. Der Überbau ruht auf zwei Säulen, den columnae argenteae, neben denen Petrus und Paulus, die Säulen der Kirche, stehen. In dem Aufstieg zur linken sind Martyrer, von denen einer auf dem Regensburger Rationale als Stephanus bezeichnet ist, in dem Aufstieg zur Rechten der Herold der Liebe, Johannes Ev. Zwei Wege führen zum Friedenskönig, der ascensus purpureus, das Martertum, und die Liebe. Vor der Estrade erhebt sich in der Mitte eine Frauengestalt, die Kirche, zu deren Füßen die Halbbilder zweier Frauen angebracht sind, Maria und Martha, das beschauliche und das tätige Leben. Beischriften bilden auf der Vorderseite wie auf der Rückseite die Erläuterung der Darstellungen. Am ausgiebigsten sind sie auf dem Bamberger Rationale beigegeben. Beim Münchener sind die Inschriften der Vorlage entweder weggelassen oder durch andere ersetzt, bei denen die reiche Allegorie, welche den Bilderschmuck beherrscht, kaum mehr zur Geltung kommt. Die Darstellungen der Vorderseite beruhen ganz auf der Apocalypse, diejenigen der Rückseite im wesentlichen auf dem Hohen Lied und seinen mystischen Deutungen bei den alten Exegeten.[47])

Ein Rationale aus später Zeit wird im Dom zu Paderborn aufbewahrt. Auch bei ihm besteht die Vorder- und Rückseite aus einem Mittelstück und zwei, die Seiten desselben begleitenden Vertikalstreifen. Schulterschilde fehlen aber, es stoßen vielmehr die seitlichen Streifen unmittelbar über der Schulter aneinander. Durch eine reich mit Edelsteinen besetzte Agraffe getrennt sind auf dem vorderen Mittelstück die Worte *doctrina . veritas*, auf dem hinteren *fides . caritas* eingestickt. Auf die Vertikalstreifen verteilt sich eine Inschrift, welche einen kurzen Abriß der Geschichte des Paderborner Rationales gibt: *Bernardus I. epis pad. impetravit — Innocentius II. P. M. concessit — Alexander VII. P. M. confirmavit — Ferdinandus II. epus pad. ampliavit.* Die Inschriften auf dem Mittelfeld wie den Streifen werden von zierlichen Bouillonstickereien umrahmt. Die um den Kopfdurchlaß liegenden vier Zwickel sind mit Perlstickereien verziert, die Vertikalstreifen enden in Goldfransen.[48])

An den Säumen des Rationales brachte man, wie die Bildwerke bekunden, gern Glöckchen an. Tintinabulis resonans sagt der St. Galler Codex.

[46]) Die besten Abbild. bei Cahier l. c. p. 196, 199 und in dem für die Geschichte der mittelalterlichen Stickereien so bedeutungsvollen Werke L. de Farcy »La Broderie« pl. 6.

[47]) Der Raum gestattet kein weiteres Eingehen auf die drei Rationalien und ihren Bilderschmuck. Ich hoffe später Gelegenheit zu finden, nachzuholen, was hier versäumt werden mußte.

[48]) Abbild. bei Ludorff »Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Paderborn«. Taf. 60.

Digitized by Google

Erhalten haben sich solche noch an dem Rationale zu Regensburg und Eichstätt.

Über den Ursprung des Rationales im Sinne eines Schulterschmuckes hat man verschiedene Hypothesen aufgestellt. Nach Wilpert wäre es herzuleiten von dem aus zwei auf den Achseln angebrachten Scheiben und zwei von den Schultern bis über die Brust sich herabziehenden Streifen bestehenden Besatz, den wir vom III. Jahrh. an bis ins XI. nicht selten auf den Monumenten an der Tunika antreffen.[49]) Es soll sich diese Verzierung, zu der oft noch eine den Kopfdurchlafs verzierende Borte kam, im Mittelalter losgelöst haben und als selbständiger Schulterschmuck zu einem Distinctivum kirchlicher Dignitäre geworden sein. Dieser Meinung widerspricht indessen, dafs wir den Besatz nur bei der Tunika, nicht aber auch bei der Planeta (Casel) antreffen. Wie soll also fragen wir wohl nicht mit Unrecht, das von der Tunika losgelöste Ornament den Charakter eines über der Kasel angelegten selbständigen Gewandes erlangt haben? Aufserdem ist das Rationale nur in Deutschland und den angrenzenden Teilen von Deutschland in Gebrauch gewesen, hier aber hat man den fraglichen Besatz der Tunika nicht gekannt. Endlich stimmt die Wilpertsche Ansicht nicht mit dem, was die Monumente uns von der anfänglichen Form des Ornatstückes und seiner Entwicklung zu erzählen wissen.

Rohault de Fleury[50]) verwechselt das Rationale bezw. Superhumerale mit der breiten kragenartigen Verzierung, welche wir nicht selten auf Bildwerken des XII. und XIII. Jahrh. den Kopfdurchschlupf der Kasel umgeben sehen. Dafs das Mefsgewand eine solche Ausstattung bisweilen bekommen haben mag, soll nicht in Abrede gestellt werden, wiewohl diese nicht selten bizarre Einfassung auf den bildlichen Darstellungen meistens der Phantasie des Künstlers entsprungen sein dürfte. Wir treffen eine solche Verzierung nicht blofs bei der Kasel an, wir finden sie auch bei der Dalmatik und Tunicella, ja oft genug bei Laien, Männern wie Frauen. Die Künstler des XII. und XIII. Jahrh. waren sehr dekorationslustige Leute, denen es eine Freude war, die von ihnen auf Pergament oder auf die Wand gemalten Heiligenfiguren recht glänzend auszuschmücken.

Man beachte auch, wie dieser kragenartige Besatz des Mefsgewandes niemals als Besonderheit eines bestimmten Bischofs erscheint. Er kommt allenthalben auf den Bildwerken vor, auf französischen wie englischen, deutschen wie italienischen Monumenten. Er ist häufig genug von ganz willkürlichen Formen. Geradezu phantastisch und barock ist er beim Bilde des hl. Nikolaus in der St. Nikolauskapelle zu Soest, eine Darstellung des Rationales, wie man wohl gewollt, ist er aber auch hier nicht.

Barbier de Montault hielt das Rationale für identisch mit dem zum Ornat des Papstes gehörenden Fanon.[51]) Er übersieht jedoch, dafs dieser Fanon im Grund nichts anderes ist, als der gewöhnliche Amict, dafs derselbe im XII. und XIII., ja XIV. Jahrh. noch ein wirklicher Amict war, der freilich statt unter der Albe, über derselben getragen wurde, dafs er noch gegen Ende des Mittelalters ein förmliches Tuch darstellte und erst zu einer Art von Schulterkragen wurde, als das gewöhnliche Humerale in die Pontifikalkleidung des Papstes Aufnahme erhielt. Ebenso läfst Barbier de Montault ganz aufser acht, dafs das Rationale schon in seiner ältesten Gestalt mit dem Fanon keinerlei Ähnlichkeit hatte, sondern als ein ganz eigenartiger Schmuck auftritt, mag es nun als ein dem Pallium formverwandtes Ornatstück, oder, wie zu Bamberg, als eine Art Schultergewand erscheinen.

Bock unterscheidet im Anschlufs an Mabillon zwischen dem römischen und dem gallikanischen Pallium, und glaubt, das letztere in dem Rationale wiederfinden zu sollen.[52]) Auch diese Ansicht ist unhaltbar. Das gallikanische Pallium ist, wie es scheint, nur eine Fiktion, entstanden durch ein Mifsverständnis des Can. 6 des Konzils von Macon, welcher den Bischöfen verbietet, ohne Pallium die Messe zu lesen, und der Angabe, welche die gallikanische Mefserklärung über ein zur liturgischen Kleidung gehörendes Pallium macht. Ein dem römischen Pallium koordiniertes pontifikales Ornatstück hat es in der gallikanischen Kirche schwerlich gegeben. Wenn aber doch, so hat das Ornatstück die karolingische Reform, welche

[49]) Un capitolo di storia del vestiario p. 26, nota 1.

[50]) La messe VIII, p. 70, svtes.

[51]) Über den päpstlichen Fanon vergl. Braun »Die pontifikalen Gewänder« S. 175 ff.

[52]) »Geschichte der liturgischen Gewänder« Bd. II, S. 195. Mabillon »Ouvrages posthumes« (Paris 1724) I, 454.

Digitized by Google

statt des gallikanischen Ritus den römischen und mit ihm die römische Kultkleidung einführte, keinesfalls überlebt. Es ist nicht einzusehen, wie ein Schultergewand, das uns zuerst auf deutschem Boden um 1000 begegnet und nur hier, nicht aber in Gallien im Gebrauch erscheint, mit einem mehr als fraglichen, durch die liturgische Reform im VIII. und IX. Jahrh. auf alle Fälle beseitigten gallikanischen Pallium zusammenhängt oder gar identisch ist.

Allem Anschein nach haben zwei Faktoren bei Entstehung des Rationales im Sinne eines Schulterschmuckes zusammengewirkt, die Erinnerung an das Schultergewand und den Brustschmuck des Hohenpriesters, und das Bestreben, eine wirkliche oder vermeintliche hervorragende Stellung in der hierarchischen Ordnung durch ein Abzeichen äußerlich zu manifestieren. Bei dem Bamberger Rationale ist die Beziehung zum Hohenpriesterschmuck unverkennbar. Die Form, welche das Ornatstück ursprünglich in Regensburg und Eichstätt hatte und in Würzburg bis ins XVII. Jahrh. beibehielt, erinnert nur wenig an das Rationale des Alten Bundes, dafür tritt aber hier der Anklang an das Pallium schärfer hervor. Daſs wirklich beide Faktoren bei Entstehung des Ornatstückes mitgewirkt, erhellt aus den Bullen, in welchen Innocenz II. den Bischöfen Adalbero II. von Lüttich und Bernhard I. von Paderborn das Recht verleiht, das Rationale zu tragen.

„Billig ist es, daſs du", so heiſst es in der zweiten, „für die Willfährigkeit, welche du gezeigt, vom apostolischen Stuhl einer besonderen Ehrung teilhaft werdest und ... zeitlich wie geistlich willkommenen Vorteil empfangest. Und weil du wie ein anderer Aaron zum Gipfel der bischöflichen Würde durch Gottes Walten berufen und an Stelle Mosis zum Herrscher und Leiter des christlichen Volkes hingestellt wardst, so machen wir dich auch ihrer Auszeichnung teilhaft und verleihen dir und deinen Nachfolgern aus des apostolischen Stuhles Gnade den Gebrauch des Rationales." In der für Adalbero bestimmten Bulle aber sagt der Papst: „Und wie sie (die römische Kirche) als gute Mutter ihre Kinder zu Hohem erhebt und andere zu Patriarchen, andere zu Erzbischöfen, andere zu Bischöfen macht, so ziert sie aus der reichen Fülle der ihr von Gott verliehenen Gaben dieselben auch voll Milde mit dem Schmuck verschiedener Abzeichen."

In der zweiten Bulle erscheint das Rationale in aller Bestimmtheit als Gegenstück des erzbischöflichen Palliums. Daher denn auch seine Verwendung ähnlichen Beschränkungen unterlag. Es durfte gerade wie das Pallium nur im Bereich der eigenen Diöcese und zwar bloſs bei wenigen ausdrücklich festgesetzten Gelegenheiten und Festen getragen werden. Dazu war sein Gebrauch nur in der Kirche, also z. B. nicht bei Prozessionen gestattet.

„Wir verordnen", sagt die für Bernhard von Paderborn erlassene Bulle, „daſs du dich des Rationales nur in der Diöcese innerhalb der Kirche am grünen Donnerstag, an Ostern, Christi Himmelfahrt, Pfingsten, am Geburtsfest Johannes d. T., an den Festen der Apostelfürsten und der Gottesmutter, am Allerheiligenfeste, an Epiphanie, am Feste des hl. Liborius, bei der Einweihung von Kirchen und der Ordination der Kleriker und am Jahrestag der Konsekration der Kathedralkirche bedienest". Ähnlich lauten die Bestimmungen der Bulle, in welcher Innocenz II. Adalbero den Gebrauch des Rationales gestattet.

Wenn man aber das Ornatstück Rationale nannte und ihm eine von dem Pallium mehr oder weniger abweichende, von Erinnerungen an den alttestamentlichen hohenpriesterlichen Schulter- und Brustschmuck beeinflusste Form gab, so geschah das zweifelsohne um es von dem Pallium zu unterscheiden und einer Verwechselung beider Ornatstücke vorzubeugen.

Fassen wir das Gesagte kurz zusammen, so ergibt sich, daſs um die Wende des Jahrtausends ein pontifikaler Schmuck, das Rationale, auftaucht, für dessen Entstehen neben anderm die Erinnerung an den Brustschmuck des jüdischen Hohenpriesters nicht ohne Bedeutung gewesen ist. Es war die Zeit, in welcher sich ein lebhaftes Streben bemerklich machte, die Pontifikalgewandung möglichst glänzend zu gestalten, die Zeit, welche dieselbe auch um Handschuhe und Mitra bereicherte. Das Rationale tritt in zwei Formen auf, als Brustschmuck und als ein dem Pallium nachgebildetes Schulterkleid. In ersterer kommt es noch vor Ende des Mittelalters völlig in Abgang, für letztere hat sich vereinzelt bis in die Gegenwart der Gebrauch erhalten.

Luxemburg. J. Braun S. J.

Digitized by Google

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XII. (Mit Abbildung.)

27. Tragaltar im Domschatz zu Münster (Katalog-Nr. 532).

Auf vier später, und wohl ersatzweise angebrachten rohen Holzklauen steht der aus Eichen gezimmerte Kasten, 37 *cm* lang, 20,5 *cm* breit, 18 *cm* hoch, auf dessen rot gestrichener Unterseite ein Pergamentblatt genagelt ist mit dem erst dem XVIII. Jahrh. entstammenden Verzeichnis der darin geborgenen Reliquien. Ein kräftiges gotisches Profil, mit Silber überschlagen, schliefst unten und oben den Kasten ab. Die Rückseite und

die beiden Schmalseiten sind mit blauer ungemusterter Seide, wohl des XIII. Jahrh., überzogen, jene nur noch mit Resten. An den Schmalseiten ist sie ganz erhalten und mit zwei aus roten und blauen Schmelzperlen nebst orientalischen Perlchen gebildeten Pergamenttafeln bedeckt: Kreis- und Schuppenornament mit Bäumchen, die mit gestanzten vergoldeten Silberpailletten frühgotischen Charakters, gegen 1300, durchsetzt sind und zwischen ihnen zwei gröfsere ornamentale Silbermedaillons. — Die Vorderseite ist mit einem Pergamentstreifen bedeckt, der ganz mit getriebenen vergoldeten Silberreliefs und mit Perlenstickereien geschmückt ist. Das ovale Relief in der Mitte stellt die Majestas Domini dar mit segnender Rechten und Buch in der Linken; dasselbe dürfte noch in das XII. Jahrh. zurückreichen. Ein breiter roter Schmelzperlenkranz mit Lotperlen-Rosetten umgibt es, und die Zwickel des blauen Perlengrundes sind durch die gestanzten Medaillons der Evangelistensymbole belebt, die wiederum dem Ende des XIII. Jahrh. angehörend, die Ursprungszeit der Kastenverzierung verraten. Zwei ganz aus Perlen und Silberknöpfen mosaikartig zusammengesetzte Medaillons der Gottesmutter und des hl. Johannes Ev. auf blauem Fond mit roter Umrahmung bilden die Flankierung. Aus roten, kobaltblauen, türkisblauen, grünen und weifslichen Schmelzperlen sind die Büsten, aus Lotperlen die Fleischteile in Fadenreihung mit Überfangstich festgelegt ebenso Metallkrönchen bezw. Nimbus und die, zahlreich eingestreuten Silberbuckeln befestigt. — Die Wirkung dieser in den Nonnenklöstern Norddeutschlands von der Mitte des XIII. bis gegen die Mitte des XIV. Jahrh. gepflegten etwas rohen, aber sehr dekorativen Technik erinnert an das Email, für den es ohne Zweifel eine Art von Ersatz hat sein sollen, zumal nach dessen Verschwinden, und im Dienste weiblicher Hände. — Die Deckplatte ist um den später erneuerten Stein herum ebenfalls mit aufgenieteten Stanzmedaillons garniert. — In dieser Ausstattungsart dürfte das Portatile als ein Unicum zu bezeichnen sein. Schnütgen.

Digitized by Google

Bücherschau.

Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom XII. bis zur Mitte des XV. Jahrh. Von Berthold Riehl. Mit 5 Tafeln. München 1902. Verlag der kgl. Akademie.

Erst in der jüngsten Zeit hat der so fruchtbaren Plastik Deutschlands im Mittelalter die Forschung in stärkerem Maße sich zugewandt, und dafs sie mehr in lokaler Beschränkung sich betätigt und die Einflüsse festzustellen sucht, ist ihr Vorzug. Ein nicht allzu grofses und nicht gerade sehr hervorragendes, aber dankbares, weil charakteristisches Gebiet hat der Verfasser, dem die Kunstgeschichte, namentlich die heimische, schon so manche erfolgreichen Untersuchungen verdankt, ausgewählt und in den „Abhandlungen der kgl. bayer. Akademie der Wissenschaft" III. Cl., XXIII. Bd., I. Abt. seine bezüglichen Studien niedergelegt, die auf der genauesten Kenntnis des gesamten Materials, auch des in den Dorfkirchen noch vorhandenen, beruhen. Mit der Steinplastik der romanischen Periode beginnt die auf den ganzen Bezirk sich erstreckende Untersuchung und zeigt deren Streben nach Individualisierung ohne Abhängigkeit von Byzanz und dem Wesen nach auch von Frankreich, hauptsächlich in die Freisinger und die oberbayerische Donaugruppe sich scheidend. Die romanische Holzplastik wird vornehmlich an Kruzifixen geprüft, in der Überleitung zu der Grabplastik des XIV. Jahrh., die wegen ihres Realismus und wegen ihrer Datierung von besonderer Wichtigkeit ist. Die Steinplastik des XIV. Jahrh. im Dienste der Architektur hat sich vielfach an Schlufssteinen betätigt, die des Altares an Madonnen, und München fängt an, der Mittelpunkt des Betriebes zu werden, auch für die Holzplastik des XIV. Jahrh. Von besonderer Wichtigkeit ist wiederum die Grabplastik in der 1. Hälfte des XV. Jahrh. mit ihrer Reliefbildung, und hinter ihr bleibt die sehr produktive statuarische Plastik dieser Zeit etwas zurück, bahnt aber den Weg zur Blüte derselben um die Wende des Jahrhunderts, namentlich in München. — Ungemein instruktiv ist diese den Denkmälern selbst entnommene organische, durch manche, zumeist noch nicht veröffentlichte Abbildungen erläuterte Entwicklungsgeschichte, die auch für andere Gebiete als typisch sich ergeben dürfte. Schnütgen.

Die gotische Steinplastik in Augsburg, welche Dr. Walter Josephi aus Rostock unter der Führung von Professor B. Riehl, zum Zweck der Promotion in München 1902 (Verlag der Königl. Hof- und Universitätsdruckerei) behandelt hat, bisher wenig beachtet, stellt sich nicht nur als bedeutend, sondern auch als eigenartig heraus, von fremden Einflüssen kaum berührt und in sich selbst folgerichtig ausgereift. Mit der Vollendung der Gotisierung des Domes um die Mitte des XIV. Jahrh. beginnt die erste Blütezeit, die am Nord- und Südportal des Domes in verschiedener Weise sich zeigt, sodann auch an manchen Figuren und Epitaphien des Kreuzganges, die einzeln geprüft werden. Der Fortschritt tritt namentlich an den Porträtfiguren der ersten Hälfte des XV. Jahrh. deutlich in die Erscheinung, noch mehr während der folgenden Jahrzehnte, in denen der Naturalismus vorherrscht mit seiner Vorliebe für das Relief und für die drastische Gewandbehandlung. Diese konsequente Entwicklung an einer langen Reihe von Denkmälern nachzuweisen und mit manchen Künstlernamen in Verbindung zu bringen, gelingt in vortrefflicher Weise dem jungen Forscher, der sich als ein sehr gelehriger Schüler seines Altmeisters bewährt. Schnütgen.

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft XXVIII. Herzogtum Sachsen-Coburg und Gotha. Landratsamt Coburg. Amtsgerichtsbezirke Neustadt, Rodach, Sonnefeld und Königsberg. Mit 5 Lichtdrucken und 45 Abbildungen im Texte. — Heft XXIX und XXX Herzogtum Sachsen-Meiningen. Amtsgerichtsbezirk Hildburghausen. Mit 2 Lichtdrucken und 12 Abbildungen im Texte. Amtsgerichtsbezirke Eisfeld und Themar. Mit 2 Lichtdrucken und 27 Abbildungen im Texte. Von Professor Dr. P. Lehfeldt und Professor Dr. G. Voſs. Jena 1902 und 1903. Fischer.

Nach dem bereits im letzten Referat (Bd. XIII, Sp. 317 dieser Zeitschr.) erwähnten Tode des Verfassers ist die Fortsetzung seines musterhaften Werkes dem neuen „Konservator der Kunstdenkmäler Thüringens", Dr. Voſs, übertragen worden, der die drei neuen Hefte noch als Nachlasseuschaft seines Vorgängers bearbeitete und einführt. — Diese drei Hefte zeichnen sich gerade nicht durch ganz hervorragende Denkmäler aus, aber doch durch verschiedene interessante Einzelheiten aus der frühgotischen bis in die Barockperiode. Als solche sind besonders hervorzuheben: Der spätgotische Erker nebst Mafswerkfür am Abthause in Mönchröden, die Barock-Emporen in der Kirche zu Oesslau, und im dortigen Rittergut die Herrgottsmühle mit Barock-Schnitzereien, zwei Mefskelche in der Kirche zu Grofs-Walbur, von denen der eine mit ungarischem Filigran-Email um 1500 recht merkwürdig ist, der andere mit Gravuren aus der Mitte des XVI. Jahrh. Die hochgotische Kirche in Sonnefeld hat drei eigenartige Grabsteine aus derselben Zeit, die spätgotische Stadtkirche in Königsberg ungewöhnlich reiche Ornamentierung. — Als Profanbauten zeichnen sich aus das Rathaus in Hildburghausen (Anfang des XVI. Jahrh.), das Schlofs in Weitersroda (etwas früher), auch das Schulhaus mit der sonderbaren Hirtenfigur, und der Fachwerkbau der Superintendentur in Eisfeld um 1600. Hinsichtlich der lieberollen, verständigen, übersichtlichen Bearbeitung stehen diese Hefte hinter ihren Vorgängern nicht zurück, so dafs sich auch für die Fortsetzung und Vollendung des tüchtigen Werkes die besten Aussichten bieten. Schnütgen.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Das Rationale. (Mit 9 Abbildungen.) Von JOS. BRAUN 97

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. XII. (Mit Abbildung.) 27. Tragaltar im Domschatz zu Münster. Von SCHNÜTGEN 125

II. BÜCHERSCHAU: Riehl, Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom XII bis zur Mitte des XV. Jahrh. Von SCHNÜTGEN 127

Josephi, Die gotische Steinplastik in Augsburg. Von SCHNÜTGEN 127

Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmaler Thüringens. Heft XXVIII. Herzogtum Sachsen-Coburg und -Gotha Heft XXIX und XXX Herzogtum Sachsen-Meiningen. Von SCHNÜTGEN 128

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Juli 1903.

Digitized by Google

FA 26,2

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN

XVI. JAHRG. HEFT 5.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1903.

Digitized by Google

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer grösseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grossen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrath KENE v. BOCH (METTLACH).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Dr. DÜSTERWALD Pfarrer an St. Martin (KÖLN).
Professor WILH. EFFMANN (KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (FREIBURG).
Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Königl. Baurath F. C. HEIMANN (KÖLN).
Domdechant Dr. JACOB (REGENSBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Von diesen bilden die Herren VAN VLEUTEN, ALDENKIRCHEN und SCHNÜTGEN den durch § 10 vorgesehenen Ausschuss.

Digitized by Google

HARVARD COLLEGE L
AUG 14 1903
LIBRARY

Abhandlungen.

Die Kirche von Valeria zu Sitten und ihr Lettner.

(Mit 10 Abbildungen.)

Sitten (lat. Sedunum, franz. Sion), das älteste Bistum der Schweiz, eines der ältesten diesseits der Alpen, führt seinen Ursprung bis in die Zeiten der Römerherrschaft hinauf. Der hl. Theodorus (Theodul) erscheint um 349 bis 391 als der erste Bischof dieser Diöcese,[1]) die ursprünglich in Martinach (lat. Octodurum, frz. Martigny), an dem von den Römern viel begangenen Alpenpafs über den grofsen St. Bernhard ihren Mittelpunkt hatte, bis gegen Ende des VI. Jahrh. durch den Bischof Heliodor die Residenz rhoneaufwärts nach Sitten verlegt wurde. Anknüpfend an einen im Rathause von Sitten aufbewahrten, dem III. Jahrh. zugeschriebenen Grabstein, der berichtet, dafs Titus Campanius, Sohn der Valeriana, römischer Konsul gewesen und im Alter von 43 Jahren gestorben sei, erzählt die Überlieferung, dafs auf dem einen der ostwärts von Sitten belegenen Bergkegel sich die Residenz der römischen Statthalter befunden habe, die mit einem später zu einer christlichen Kirche umgestalteten Tempel versehen gewesen sei. Nach anderer Lesart soll auf dem Valeria-Berge ein Palast der Valeriana gestanden haben, der von dieser in eine Kirche umgewandelt worden sei.

Abb. 1. Ansicht der Stadt Sitten von Westen mit den Bergkuppen von Tourbillon und Valeria.

Einen Anhalt für den römischen Ursprung der Bauten auf Valeria hat man in dem Umstande finden wollen, dafs der Unterbau des Chores der jetzigen Kirche die Merkmale römischen Mauerwerks zeige. Ob diese Angabe zutreffend ist, mufs dahingestellt bleiben; dafs die Überlieferung an bestimmte Tatsachen anknüpft, ist aber wohl anzunehmen. Jedenfalls hatte, als der Bischofssitz nach Sitten verlegt wurde, das Christentum hier längst Wurzel gefafst. Eine fernere im Rathause zu Sitten aufbewahrte Marmorinschrift aus dem Jahre 377, die älteste datierte christliche Inschrift der Schweiz, die drittälteste in ganz Gallien, berichtet nämlich, dafs zu dieser Zeit der römische Statthalter Pontius Asclepiodotus unter dem (christlichen) Kaiser Gratian die durch Maximian zerstörten christlichen Kirchen habe wiederherstellen lassen.[2]) Der Umstand, dafs auf der isolierten Bergkuppe von Valeria eine Kirche sich erhob, deren Bestehen bis in das erste Jahrtausend hinein verfolgt werden kann, dafs diese Kirche

[1]) Wahrscheinlich sind aber die ersten Anfänge des Walliser Diöcesanverbandes noch über Theodul hinaus anzusetzen. Vergl. die über das schweizerische Kirchensystem in trefflicher Weise orientierende, eine Erweiterung des betreffenden Abschnittes in dem Prachtwerke »Die katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild« (2. Band München 1900) bildende Schrift von Büchi, »Die katholische Kirche in der Schweiz« (München 1902) S. 68. [Besprochen in dieser Zeitschrift Bd. XV, Sp. 191/92. D. H.]

[2]) Text der Inschrift vielfach veröffentlicht. Vgl. Egli »Die christlichen Inschriften der Schweiz vom IV. bis IX. Jahrhundert«. Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich, Band XXIV (Zürich 1895), 1. Heft, S. 5 ff.

Digitized by Google

Kathedralkirche war,[3]) dafs endlich das befestigte Schlofs, in dessen Mitte sie stand, die alte Residenz des Domkapitels von Sitten war und dies geblieben ist, bis die im Jahre 1798 erfolgte Zerstörung des Schlosses durch die Franzosen ein Verlassen desselben nötig machte,[4]) alles dies weist darauf hin, dafs bei der Verlegung des Bischofsitzes von Octodurum nach Sedunum, wie anderwärts, so auch hier die Kirche mit ihren Einrichtungen sich auf einer Stätte niedergelassen hat, welche alte Römermacht und alte Römerherrlichkeit mit ihrem Nimbus umgab.

Ein Bild von der Lage der Kirche geben die in Abb. 1 und 2 mitgeteilten Ansichten von Sitten.[5]) Abb. 1 zeigt uns die Stadt amphitheatralisch aufgebaut am Fufse der im Osten majestätisch sich erhebenden Bergkuppen von Tourbillon und Valeria. Auf der linken Seite Tourbillon mit den Ruinen eines zu Ende des XIII. Jahrh. erbauten, 1788 durch eine Feuersbrunst zerstörten, bis dahin dem Bischofe von Sitten als Residenz dienenden Schlosses; zur Rechten die Felskuppe von Valeria mit der Kirche und den zum Teil in Trümmern liegenden,

Abb. 2. Ansicht des Domes von Sitten mit den Bergkuppen von Tourbillon und Valeria im Hintergrunde.

finden sich die zum Teil in den Felsen eingehauenen alten Gebäude, mit interessanten Freskomalereien. . . .

Unter der gegenwärtigen Sakristei befanden sich die zur Gerichtsbarkeit gehörenden Gefängnisse. Westlich von der Kirche sieht man noch eine Hand- und Windmühle. Alles machte Valeria zu einem eigentlichen Kastell; demnach sah auch seine Bewachung aus. Der Bischof war berechtigt in Kriegszeiten sich dahin zurückzuziehen, allein er durfte ohne Ermächtigung des Kapitels nicht mehr als 2 Vertraute zu seiner Bedienung halten.“

Gemäfs einer zwischen 1212—1216 liegenden Urkunde (Gremaud a. a. O. S. 171, Nr. 230) wurde bestimmt, dafs alle Kanoniker von Sitten in Valeria residieren mufsten (sacramento astricti sunt apud Valeriam residenciam facere) mit Ausnahme von vier, die den Gottesdienst in der „unteren Kirche“ wahrzunehmen hätten. Späterhin gestaltete sich das Verhältnis so, dafs von den 24 residierenden Domherrn, aus denen das Kapitel bestand, die Hälfte auf Valeria und die andern in der Stadt wohnten; im Anfange des XIX. Jahrh. wurde die Zahl auf die Hälfte vermindert und der Chordienst auf die untere Kathedrale eingeschränkt. Von 1818—1870 dienten die Gebäulichkeiten auf Valeria zum Priesterseminar. Mit Ausnahme der dem Wächter eingeräumten Wohnung und des früheren Kalendsaales, in dem das kleine, aber wertvolle Seltenheiten bergende kantonale Altertumsmuseum untergebracht worden ist, stehen dieselben seitdem leer.

[3]) . . . : quae dicuntur esse cathedrales, so heifst es von der Kirche auf Valeria und der unten in der Stadt belegenen Domkirche in einer Urkunde vom Jahre 1262. Gremaud, Documents relatifs à l'histoire de Valais. Tome I, Lausanne 1875, S. 66, Nr. 684.

[4]) In der »Botschaft betreffend den Unterhalt von Valeria, vorgelegt durch den Staatsrat dem grofsen Rate des Kanton Wallis, Maitagung 1891« findet sich Seite 6—8 eine anschauliche Schilderung der auf Valeria ehedem bestehenden Verhältnisse: „Im Besitze zahlreicher Lehusherrschaften übte das Kapitel auf Valeria unumschränkte Gerichtsbarkeit und Asylrecht aus. Ein Domherr war Kastellan des Schlosses. Als eigentliche Ritterburg besafs das Schlofs sein Bollwerk, seine Wachttürme, seine Kriegsmaschinen, wie Steinschleuder und Wurfgeschütze, seinen Vorrat an Schilden, Küirassen, Helmen, Bögen und Pfeilen.

Das Schlofs war nur durch den nordöstlichen Turm zugänglich, welcher hinwieder durch einen in den Felsen gehaueneu Graben geschützt war, über den eine Fallbrücke führte, während ein eisernes Falltor den Eingang verwehrte. Nur mit Erlaubnis des Kastellans und während der Nacht nur mit Zustimmung der Domherrn wurde dem Fremden Zutritt zu dieser fürstlichen Wohnung gestattet, und es hatte dieser seine Waffen dem Hüter des ersten Tores abzuliefern. Um zu der obern Terrasse zu gelangen, mufste man zwei weitere, mit starken Toren befestigte und von Hütern bewachte Umzäunungen übersteigen. Der von dieser Eingangstür ausgehende steile Abhang des Weges führte zur zweiten Umzäunung, genannt „beschlagene Türe“. Zur Rechten des Abhanges be-

[5]) Die Clichés zu den Abbildungen 1—4, die aus dem in Note 1 genannten Werke von Büchi herübergenommen worden sind, sind von der Allgemeinen Verlagsgesellschaft in München in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt worden.

Digitized by Google

zumeist aber noch wohl erhaltenen Bauten des Schlosses der Domherrn von Sitten. Etwas tiefer, in der Einsattelung zwischen den beiden, am Valeriafelsen, die noch ganz romanisch gehaltene, aber erst um 1325 erbaute Allerheiligenkapelle, am Tourbillonfelsen die Reste der ehemaligen bischöflichen Burg Majoria. Unten in der Stadt endlich der noch der romanischen Stilperiode angehörige Turm der jetzigen, architektonisch sonst bedeutungslosen, Kathedralkirche. In anderer Gruppierung treten die gleichen Gebäude in der Abb. 2 in die Erscheinung. Neben dem Domturme zur linken Burg und Kirche von Valeria, die Allerheiligenkapelle, dann der Turm von Majoria, überragt von den Ruinen des Schlosses Tourbillon. Der wehrhafte Charakter, wie der Domturm mit seinen Zinnen und seinem Steinhelm ihn wiederspiegelt, begegnet in noch ausgeprägterer Weise bei der Valeria-Kirche. Gewissermaßen den Bergfried des Valeriaschlosses bildend, stellt sie sich mit ihren Zinnenkränzen, welche die Seitenschiffe, Chor und Turm umsäumen, mit ihren mächtigen Streben und der einfachen Architektur der finsteren Bruchsteinmauern als das vollendete Beispiel einer Festungskirche dar. (Abb. 3.) [6])

Abb. 3. Ansicht der Kirche von Valeria von Nordost.

Abb. 4. Innenansicht der Kirche von Valeria.

Die älteste Urkunde, die über das Bestehen einer Kirche auf Valeria meldet, gehört dem Jahre 999 an; sie berichtet über eine Kapitelssitzung, die im Chore der Kirche und zwar, wie ausdrücklich gesagt wird, nach althergebrachter Sitte stattfand.[7]) Abgesehen von dem angeblich noch der Römerzeit angehörigen Unterbau des Chores, weist die Kirche nun aber keine Reste auf, die noch dem vorigen Jahrtausend zugeschrieben werden können. Wie sie jetzt dasteht, stellt sie sich als ein Bau des XII. und XIII. Jahrh. dar. Und zwar gehören Chor und Querschiff mit ihren altertümlichen und eigentümlichen, zum Teil wildphantastischen Kapitellen in ihren wesentlichen Teilen der zweiten Hälfte des XII. Jahrh.,[8]) das dreischiffige, aus vier Jochen bestehende, in den edelsten Formen der Frühgotik gehaltene Langhaus der Zeit nach der Mitte des XIII. Jahrh. an. Rahn begründet diese Zeitstellung damit,

[6]) Als solche bietet die Valeriakirche eine besonders interessante Ergänzung zu der schönen Studie, die H. Bergner in dieser Zeitschrift (XIV. Jahrgang, 1901, Sp. 205 ff. und 225 ff.) den befestigten Kirchen gewidmet hat. Ein treffliches Beispiel einer, ebenfalls schweizerischen, Festungskirche, bei deren Befestigung der Nachdruck nicht auf Kirche und Turm, sondern auf die Umwallung gelegt ist, ist die Kirche von Muttenz (Kanton Baselland) mit ihrer zinnengekrönten und von mächtigen Tortürmen flankierten Kingmauer. Grundriß und perspektivische Ansicht bei Ed. vom Rodt, »Kunstgeschichtliche Denkmale der Schweiz«, Serie II, Blatt 12.

[7]) Gremaud a. a. O. S. 50. Nr. 71: ad venerabiles et egregios viros, dominos et fratres nostros de capitulo Seduni accessimus et eosdem in choro ecclesiae Valeriae ad sonum campanae, prout moris est, in Kalenda plena capitulantes et capitulum facientes cum instancia, qua potuimus, requisivimus . . .

[8]) Wohlbegründeter Tradition nach soll der 1186 verstorbene Bischof Graf Humbert III. der Erbauer

Digitized by Google

dafs die Valeria-Kirche gegenüber der 1275 geweihten Kathedrale von Lausanne einen gewissen Fortschritt bekunde,[9]) dagegen die Kapelle des 1294 begonnenen Schlosses von Tourbillon schon viel entwickeltere Formen zeige.[10]) In Ergänzung dieser ganz zutreffenden Beweisführung und zur näheren Bestimmung der Bauzeit sei dann noch darauf hingewiesen, dafs aus den Jahren 1287 und 1297 über die Errichtung und die Dotation von Altären in der Valeriakirche Nachrichten vorliegen,[11]) die dem ganzen Zusammenhange nach

Abb. 5. Vorderansicht des Lettners.

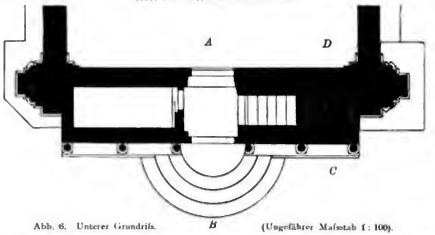


Abb. 6. Unterer Grundrifs. (Ungefährer Mafsstab 1 : 100).

gewesen sein. (»Walliser Monatsschrift für vaterländische Geschichte«. 1863. S. 86.) Abbildungen bei Blavignac (Histoire de l'architecture sacrée du 4—10 siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion. Paris, London, Leipzig 1853). Atlas, Tafel LVI—LXI. Im Text gibt Blavignac in Tafel XXX eine perspektivische Ansicht von der Nordseite und in Tafel XXXI eine Ostansicht der Kirche. Besonders infolge des, auch in dem Titel sich kundgebenden, falschen Standpunktes hinsichtlich der Baudatierungen steht der Text des Werkes gegenüber den zum Teil vorzüglichen Abbildungen ganz zurück.

[9]) Rahn im »Anzeiger für schweizerische Altertumskunde« (1875) S. 587.

[10]) Abbildung der Kapitelle aus der Kathedrale von Lausanne bei Rahn. »Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz« S. 367, Fig. 123, von Kapitellen aus Valeria ebendort S. 327, Fig. 102.

Digitized by Google

darauf hinweisen, dafs darin der Abschluſs des Kirchenneubaues zu erblicken ist. Da nun der Lettner ebenfalls erst nach der Vollendung der Kirche entstanden sein kann, seine Formgebung aber an eine spätere Errichtung zu denken

auf fertiggestellte Altäre bezieht, auf die Zeit um 1290 festgelegt.

Der Lettner ist (vergl. Abb. 4), von Westen aus gerechnet, zwischen dem dritten Pfeilerpaare eingespannt, er trennt also aufser Chor

Abb. 7. Längenschnitt. Nach Osten gesehen.

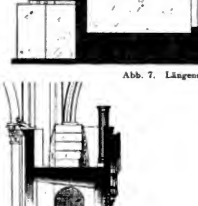


Abb. 8. Querschnitt nach *A-B*.

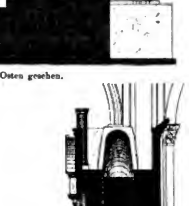


Abb. 9. Querschnitt nach *C-D*.

Abb. 10. Oberer Grundrifs.

nicht erlaubt, so ist damit auch seine Erbauungszeit und zwar, da die Urkunde von 1297 sich und Vierung, soweit von einer solchen hier

[1]) 1287 [Petrus de Herdes] Item ordino, ut in ecclesia de Valeria
a) unum altare construatur in honore beatissimae virginis Katharinae ...
b) altare quod dotavi in ecclesia Valeriae ...
c) Item relinquo ... pro aedificatione altaris, quod praecepi aedificari in ecclesia de Valeria, si contigeret, me decedere ante aedificationem ipsius altaris ... Gremaud a. a. O. S. 368, Nr. 968.

1297: ... teneatur solvere altari sancti Michaelis, sancti Johannis et altaribus, quae construxerunt dominus sacrista et Petrus de Herdes in Valeria, cuilibet XII den. annuatim. Gremaud a. a. O. S. 500, Nr. 1094.

Digitized by Google

überhaupt die Rede sein kann, auch das höher liegende, für den Gottesdienst bestimmte Ostjoch des Mittelschiffes von diesem ab.

Der Lettner ist in den Abbild. 5—10 in Ansicht, Grundrissen und Schnitten zur Darstellung gebracht. Derselbe hat eine Länge von 8,15 *m* und eine Höhe von 4,80 *m* über dem Fufsboden des Langhauses bezw. 3,60 *m* über dem des Chores. Die Verbindung zwischen Langhaus und Chor besteht nur in einem in der Mitte angeordneten, mit einem ansteigenden Kappengewölbe überdeckten Durchgang. Mit einer undurchbrochenen Tür[12]) versehen bildete der Lettner eine fest geschlossene Scheidewand, die in Verbindung mit den seitlichen Einfriedigungsmauern innerhalb der fest umwehrten Kirche noch eine besondere Schutzwehr gegen äufsere Störungen schuf. Während die Innenseite des Lettners wegen der sie verdeckenden Chorstühle[13]) einer Gliederung entbehren konnte, hat die nach Westen gerichtete Aufsenseite einen einfachen aber doch wirkungsvollen Schmuck erhalten. Derselbe besteht aus fünf Spitzbogenblenden. Die Bögen dieser Blenden, die an der Kante von einem kräftigen Rundstab und an der Stirnseite von einem flach gehaltenen Profilstreifen umsäumt werden, setzen auf Säulen auf, die ihrerseits in einem durchlaufenden doppelstufigen Sockel ihre Grundlage haben. Die attischen Basen der Säulen zeigen die gotische Formgebung mit scharfkantig vorspringendem untern Wulst; zum Teil sind sie in romanisierender Weise an den Ecken mit Sporen versehen. Die Kapitelle haben die Kelchform mit frühgotischem Blattwerk, alle in verschiedener Ausbildung, in der Gesamtanordnung aber darin übereinstimmend, dafs auf jeder Seite ein mittleres, niedrigeres Blatt von zwei bis zum Abacus hochgeführten Eckblättern eingefafst wird. Über den Kapitellen liegt eine weit ausladende, kräftig profilierte Deckplatte. Die Säulenschäfte sind frei vor die Rückwand gestellt, aber doch so nahe derselben, dafs bei den weiter ausladenden Basen- und Kapitellgliedern die Tiefe geringer als ihre Vorderseite ist.

Die den Eingang umschliefsende Mittelarkade hebt sich durch gröfsere Breite und Höhe von den seitlichen Arkaden ab; eine weitere Auszeichnung hat dieselbe dann aber noch in einem vorspringenden, baldachinartigen Aufbau erhalten. In seiner Unterfläche ist derselbe als Kleeblattbogen gebildet, der, auf Konsolen aufsetzend, den Arkadenbogen umschliefst. An der Stirnseite ist dieser Kleeblattbogen, ähnlich wie die Arkadenbögen, durch eine Profilgliederung umsäumt; seine Nasen sind zu zierlichen Rosetten geformt. Der flache Giebel des Aufbaues setzt in der Höhe des über den Arkadenbögen sich hinziehenden, aus Rundstab, Hohlkehle und Platte gebildeten Gurtgesimses auf, mit dem sich so das gleichgeformte Gesims der Abdeckplatte des Giebels verkröpft; seine Spitze endet in einem Zweiblatt. Der in seiner Fläche ganz ungegliedert gebliebene Oberteil der Lettnerfront bildet die Brüstung der Emporbühne; sein oberer Abschlufs besteht in einem schlichten aus stark eingezogenem Karnies und Platte sich zusammensetzenden Gesims.

Abweichend von der sonst meist üblichen Weise, den Aufgang zur Emporbühne in besonders angebauten Wendeltreppen anzuordnen, zeigt sich hier die eigentümliche Anlage einer in das Innere des Lettners hineingelegten Treppe. Bei geschlossener Lettnertür nur vom Chore aus zugänglich, führt dieselbe auf der Südseite des Durchganges mit zehn Stufen in geradem Laufe und je einer seitlichen Austrittsstufe nach oben. Um für die auf der Emporenbühne Weilenden die Gefahr des Absturzes in den Treppenschacht auszuschliefsen, ist der Treppenlauf durch ein steigendes Tonnengewölbe überdeckt, das in seiner Scheitelhöhe beim Austritt die obersten drei Tritte frei läfst. Die kastenartige Ummantelung des Gewölbes ist auf der Rückseite treppenartig abgestuft und bieten die so gewonnenen Stufen Sitzgelegenheit für Chorknaben und Platz zum Hinlegen von Büchern.

Der Treppe der Südseite entspricht auf der Nordseite ein mit einem Tonnengewölbe überdeckter, nach dem Durchgange hin sich öffnender, mit einer Tür verschliefsbarer Raum. Der Fufsboden desselben liegt um eine Stufe tiefer als der des Durchganges. Über die ursprüngliche Bestimmung dieses Raumes, der einer Lichtöffnung entbehrt, fehlt es, da das Innere nichts birgt, was Auskunft gewähren könnte, an jedem Anhalt.

[12]) Diese Tür, die durch ihre Technik interessant ist, werde ich eine besondere Besprechung widmen.

[13]) Dieselben gehören in ihrem jetzigen Bestande dem Jahre 1662 und 1664 an. Sie sind jedenfalls an die Stelle älterer Chorstühle getreten.

Digitized by Google

Die Emporbühnen der Lettner dienten außer zur Aufstellung von Sängerchören besonders — und daher stammt ja auch ihr Name: Lettner = lectorium — zur Verlesung der Evangelien. Daß auch der Lettner von Valeria in gleicher Weise Verwendung gefunden hat, das bezeugen die der Brüstung auf der Epistel- und Evangelienseite aufgesetzten Lesepulte. Der Umstand, daß sie auf der Chorseite der Bühne angeordnet sind, bekundet, daß sie lediglich für den Chorgottesdienst bestimmt waren. In den Abbild. 7—9 stellen sich dieselben in der Ansicht nach innen und von der Seite und im Querschnitt dar. Das Evangelienpult ist kleiner als das Epistelpult. Während das erstere nur nach der Aufseuseite hin mit einem aus Hohlkehle, Plättchen, Karnies und oberer Platte zusammengesetzten Profil ausladet, ist bei dem Epistelpult das nach aufsen ausladende Profil, aus Schmiege, Plättchen, Rundstab und oberer Platte bestehend, in seiner mittleren Partie auch auf der Dreiecksfläche der Seitenansicht (Abb. 8) eingekerbt, so daß man den Anschein eines sich öffnenden Buches erhält.

Als bildnerischer Schmuck der Lettner ist das Triumphkreuz ein stets wiederkehrendes Motiv. In Valeria ist ein solches mit dem Lettner in unmittelbare Verbindung gesetzt. Ein $5^1/_2$ *m* hohes Holzkreuz ist mit seinem Fufspunkt hier direkt auf die Emporbühne gesetzt. Zu beiden Seiten des Kreuzes stehen die Figuren der Muttergottes und des Lieblingsjünglings. Das Kreuz ist auf das Jahr 1526 datiert. Derselben Zeit gehören auch die nicht ganz in Lebensgröfse gehaltenen, gegen 1,50 *m* hohen Figuren an. Es sind schöne Arbeiten spätgotischen Charakters in wirkungsvoller Wiedergabe der Affekte.[14])

Die 1,66 *m* hohen Säulen, welche die Figuren tragen, sind an ihrem Schaft in spiralförmigen Windungen gerippt; ihre Basis setzt sich aus Plinthe, hoher, durch einen vorspringenden Steg geteilter Hohlkehle und oberem Rundstab zusammen. Bei dem Kapitell, das nach oben ins Achteck übergeht, besteht die Profilierung aus geripptem Rundstab, Kelch und der aus Rundstab zwischen zwei Plättchen gebildeten Deckplatte. Die Säulen sind in ihrem untern Teile in die nur 20 *cm* starke Brüstungsmauer mit ihrer halben Stärke eingelassen.

[14]) Ihre Schönheit kommt in der kleinen Abbildung Fig. 4 allerdings nicht zur Geltung.

Der Lettner ist in Gipsbeton ausgeführt; seine Herstellung ist eine ziemlich sorglose. Es tritt dies zu Tage in der ungleichen Achsenweite der seitlichen Arkaden, die zwischen 1,43 und 1,52 *m* variiert, besonders aber in der in der Abbildung 5 sich zeigenden Divergenz der beiden oberen Gesimse, die nicht, wie man meinen könnte, auf perspektivischer Verkürzung beruht, sondern tatsächlich besteht.

Um den Blick in das Chor frei zu machen, wurde bereits zu Ende des XVII. und im Laufe des XVIII. Jahrh. ein grofser Teil der Lettner zerstört oder bei Seite gesetzt: ein Beginnen, welches leider auch im XIX. Jahrh. noch fortgesetzt worden ist und als — hoffentlich — letztes Opfer den unter dem Namen Apostelgang bekannten herrlichen gotischen Lettner des Domes von Münster gefordert hat.[15]) Diese Einbufse, die der Bestand der Lettner erfahren hat, macht es erklärlich, daß die Zahl der Lettner, die noch in die romanische, bezw. in die nur allein in Betracht kommende spätromanische Periode hinaufgehen, eine ganz minimale ist, daß aber auch frühgotische Lettner nur recht spärlich erhalten sind. Wie der Lettner von Valeria wegen seiner eigenartigen Gestaltung ein weitergehendes Interesse beansprucht, so kommt ihm somit im Hinblick auf seine frühe Entstehungszeit, die ihn als den ältesten Lettner der Schweiz und auch unter den überhaupt bekannten Lettnern[16]) als einen der frühesten erscheinen läfst, eine besondere Bedeutung zu.

Es wäre dankbar zu begrüfsen, wenn die noch aufrechtstehenden, oder in Resten oder in Abbildungen auf uns gekommenen Lettner eine zusammenfassende Behandlung fänden. Eine solche Arbeit, lohnend wie sie nach verschiedenen Gesichtspunkten hin ist, würde namentlich auch von der Vielseitigkeit ein Bild geben, mit der das Mittelalter die gleiche Aufgabe in immer neuer Weise gelöst hat.

Bonn-Kessenich. W. Effmann.

[15]) Über den im Jahre 1870 abgebrochenen Apostelgang von Münster vergl. meine Abhandlung in »Aus Westfalens Vergangenheit« (Münster 1883).

[16]) Ziemlich vollständige Aufzählung der im deutschen Sprachgebiet bekannten Lettner bei Otte-Wernicke »Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie« 5. Aufl., I. Bd., S. 50 ff. (Leipzig 1888). Eine auch die aufserdeutschen Länder berücksichtigende kurze, aber instruktive Behandlung der Lettner bei Dehio-Bezold »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes«. II. Band. Stuttgart 1901. S. 28 ff.

Digitized by Google

Werke des mittelalterlichen Bronze-Gusses im Erfurter Dom.

(Mit 3 Abbildungen.)

oll Staunen würde man sein über die Fülle des Schatzes, wären alle kirchlichen Kunstwerke, die je die stolzragende Domkirche zu Erfurt besessen, heute noch erhalten. Aber der Bauern-Aufstand von 1525 vernichtete vieles, der Rat der Stadt setzte wenige Jahre später kostbare Reliquiare in klingende Münze um, und schliefslich ging durch die schwedische Besetzung während des 30jährigen Krieges das Meiste verloren. Dagegen haben sich durch die vielen stürmischen Zeiten hindurch, die Erfurt infolge seiner Lage am Kreuzungspunkt wichtiger Heerstrafsen erleiden mufste, doch noch einige wenige Werke aus romanischer Zeit erhalten und zwar wohl nur, weil sie nicht aus Edelmetall bestehen.

Es handelt sich nur um drei Werke des Bronzegusses: eine strahlenförmige Ampel (lampadarium pensile) mit sehr merkwürdigem skulptiertem Oberteil bezw. Aufhänger, die Leuchter-Figur des sogen. Wolfram im Chor des Domes und schliefslich ein seither überhaupt noch nicht publiziertes Reliquiar in Büstenform, einen segnenden Bischof darstellend. Leider ist dies letzte Stück nur unvollständig erhalten, indem ihm heute der Untersatz fehlt. — Diese drei Werke verkörpern in sich trotz naher stilistischer Beziehungen doch die Stufen einer sich in aufsteigender Linie bewegenden Entwicklung. So mag ihre Besprechung in Anbetracht dessen, dafs es an einer einheitlichen Bearbeitung der romanischen Bronzegüsse auf deutschem Boden immer noch fehlt, gerechtfertigt erscheinen.

Die **romanische Ampel** ist ein sehr eigenartiges Stück (Abb. 1). Sie besteht aus einem zwölfarmigen sternförmigen Ölbehälter flacher Form, in dessen Spitzen die Dochte ruhten. Durch Ketten wird sie mit einem etwa kegelförmigen, sich verjüngenden, rein dekorativen Zwecken dienenden Oberteil oder Aufhänger verbunden. Während der Ölbehälter selbst ganz glatt und schmucklos und lediglich zu praktischem Gebrauch bestimmt ist, besteht dieser Oberteil aus nebeneinander gereihten, in vier Lagen sich übereinander auftürmenden, von Arkaden umschlossenen Reliefs. Die halbrunde Spitze oder Bekrönung zeigt ganz phantastischen Aufbau; in zwei Schichten ragen aus ihr je vier katzenähnliche Köpfe auf schlanken gebogenen Hälsen hervor. Dazwischen sind je vier Löwenköpfe in flachem Relief angeordnet. Den Abschlufs bildet ein ebenfalls phantastisch und willkürlich geformter, mit Löchern zum Durchziehen der Kette versehener Henkel. In ihrer Gesamtheit bildet die Ampel einen ebenso eigenartigen wie originellen Anblick, dessen Reiz bedingt scheint durch die grofse Vielgestaltigkeit und Fülle an Einzelheiten, besteht doch der ganze Aufbau aus achtzehn kleinen durchbrochenen Reliefs.

Gegenständlich bieten diese um so gröfseres Interesse, als es nicht leicht erscheint, sie zu deuten oder in innere Beziehungen zu setzen. Man erwartet unwillkürlich und mit gewissem Recht von einem solchen zusammengesetzten Kunstwerk, dafs es eine bestimmte Idee, einen leitenden Grundgedanken in sich verkörpert. Doch scheint das hier nur bedingt der Fall zu sein. Jedenfalls bestätigt nähere Untersuchung keineswegs Otte's Deutung, wonach unten neu-, oben alttestamentliche Vorgänge dargestellt seien. (»Christl. Kunstarchäologie« 5. Aufl. I, S. 170.) Immerhin lassen sich einzelne der Reliefs mit Sicherheit erklären, obwohl — was vorausbemerkt sein möge — die sehr rohe Technik und die durch die Zeit und den Gebrauch dem Stück zugefügte Unbill dies sehr erschweren.

Die oberste Etage zeigt vier, infolge der Verjüngung ziemlich steil, fast spitzbogig zulaufende Arkaden, aus deren Zwickeln Löwenköpfe herausschauen, eine Anordnung, wie sie sich unterhalb noch dreimal wiederholt. In jeder der Bogenstellungen sitzt eine langgewandete Gestalt, anscheinend mit langem Haupthaar, auf einem Sessel mit steiler, emporragender Lehne und erhöhten Vorderpfosten, vor einem auf zwei Ranken ruhenden Schreibpult. Attribute fehlen, so dafs es sich um die grofsen Propheten oder um die Evangelisten handeln mufs. Über den Pulten ragen weichlappige romanische Ranken zur Raumfüllung aus den Arkaden hervor. Die Figuren selbst sind ganz im Profil dargestellt, die Köpfe selbst

Digitized by Google

schauen in völliger Vorderansicht und stark herausmodelliert aus dem Relief hervor. Gleiches ist auch auf den übrigen Reliefs ganz folgerichtig durchgeführt, ein Beweis für ein noch sehr schwach entwickeltes, künstlerisch unabgeklärtes, aber naives Empfinden. Die vier obersten Felder entsprechen einander in der Zeichnung, sind aber keineswegs etwa mit Benutzung der gleichen Form hergestellt, wie kleine Abweichungen und Verschiedenheiten deutlich zeigen.

Vier weitere Reliefs enthält die zweite Zone. Dargestellt sind: Zwei sitzende, langgewandete Figuren mit einem zwischen ihnen aufgeklappten Buch. Durch gerauhten Untergrund ist Erdboden angegeben. Hinter den Gestalten ragt ein primitiv stilisierter Baum hervor. — Im benachbarten Bogenfeld: Zwei stehende Gestalten mit kurzen, bis zu den Knieen reichenden, gegürteten Röcken. Die Linke hält auf dem Rücken ein herabhängendes Pflanzenbündel (Ähren), die rechte fafst oder trägt ein Tier mit gerauhtem Fell (Lamm), dazwischen erhebt sich ein Baum. Die Scene kann als das Opfer Kains und Abels gedeutet werden. — Letzteres legt auch das Nachbarfeld nahe: Eine Gestalt liegt mit gespreizten Beinen, die von den Knieen ab frei sind, am Boden. Mit ausgestreckten Armen neigen sich in lebhafter Bewegung zwei stehende Gestalten über die liegende. Ein Baum dient als Füllung des Hintergrundes. Vorausgesetzt, dafs nicht etwa die Schande des trunkenen Noah dargestellt sein soll, kommt wohl nur die Beweinung des erschlagenen Abel durch Adam und Eva in Betracht. — In der vierten Scene steht ein Mann mit Schulterlocken, langgewandet, vor einer Menschengruppe, die als Täuflinge zu betrachten sind. Denn die vier untersten Personen sind nur zur Hälfte sichtbar, was aber nicht hindert, dafs drei und schliefslich noch zwei weitere Oberkörper naiver Weise darüber herausschauen, die ebenfalls als im Wasser stehend zu denken sind. Man mag an Johannes den Täufer denken, da sich, wie sich noch zeigen wird, der Darstellungskreis der beiden unteren, je fünf Bilder umfassenden Etagen, so gut wie ausschliefslich, im Alten Testament bewegt.

Abb. 1. Strahlenförmige Ampel

Die nächste, dritte Zone ist anscheinend Scenen aus der Geschichte Simsons gewidmet, mit der jedoch zwei der Reliefs kaum etwas zu tun haben. Eins zeigt, wie eine kurzgewandete Figur einen dreiteiligen Baum am Stamm packt, um ihn auszureifsen oder vielleicht auch zu pflanzen. Die andere Scene stellt den Sündenfall selbst dar. Zwei Gestalten, eine gröfsere und kleinere, auch durch tiefere und höhere Gürtung als Mann und Frau gekennzeichnet, stehen an einem Baum. An diesem ist eine Schlangenlinie angedeutet. Die Hände Beider begegnen sich am Baumstamm. — Zwischen diese vorgenannten Reliefs schieben sich willkürlich die Simson-Darstellungen ein, darunter die, wie Simson auf den Löwen tritt und ihm den Rachen aufreifst. Die Darstellung ist wie die der übrigen Reliefs sehr primitiv und unbeholfen, aber voll drastischer Deutlichkeit und Naivität. — Es folgt eine Scene, in der Simson in halb hockender, halb liegender Stellung von der hinter ihm sitzenden Delilah der Haare beraubt wird. Ein Baum fehlt nicht zur Hintergrundfüllung. — Simsons Rache zeigt das Nachbarrelief. Er tritt an eine durch Quaderung gekennzeichnete, auf einem Stufenpostament stehende Säule und fafst sie an. Auf ihr ruht als naive Andeutung eines Hauses ein kuppelförmiges Dach mit romanischem Rundbogenfries.

War die Willkür in der Aneinanderreihung der Scenen schon auffallend, so ist sie es erst recht in der untersten Bilderlage. Unter einem Baum sitzen zwei bekleidete Personen, die eine

Digitized by Google

mit stilisierten Schulterlocken, die andere mit langem Haar oder Kopftuch. Letztere hebt bittend die Hand empor. Dahinter ein Baum. Die Deutung ist schwierig, denn eine andere Fassung und Wiederholung des Sündenfalles erwartet man nicht. — Daran reiht sich ähnlich den Reliefs in der obersten Lage, eine auf einem Sessel sitzende, mit langer Feder schreibende Gestalt, die eine kronenähnliche Kopfbedeckung trägt. — Zwei kurzgewandete, geschürzte Personen stehen einander gegenüber, wie Ringer sich mit den Armen gegenseitig an den Schultern fassend. Ein Umarmen ist sichtlich nicht gemeint, da die Füfse der Gestalten von einander so weit entfernt sind, dafs als Füllung des Zwischenraumes ein Dreiblatt verwendet werden mufste. Eine Deutungsmöglichkeit bietet I. Moses, Kap. 32, Vers 27: Jakob ringt mit dem Engel. Ist letzterer in der Tat in kurzem Gewand gebildet worden, so wird man in dem oben erwähnten, aus der dritten Zone stammenden Relief, mit Rücksicht auf den Sündenfall die Bezeichnung des Baumes der Erkenntnis im Paradies annehmen dürfen. — Es folgt die einzige Scene, auf der mit einiger Sicherheit sich ein Nimbus über dem Haupt einer auf erhöhtem Stuhl sitzenden Figur (Christus?), die segnend oder lehrend die Arme erhebt, feststellen läfst. Vor ihr sitzt etwas tiefer eine ebenfalls langgewandete Figur. Dahinter ein Baum (Bergpredigt?). — Das letzte Relief bringt zwei Gestalten. Eine sitzt auf einem Stuhl und trägt eine Krone auf dem Haupt. In Händen hält sie einen rechteckigen Gegenstand mit einigen Längsstreifen (Tafeln, Buch?). Gegenüber sitzt niedriger auf einem Stein eine Gestalt, die zu dem fraglichen Gegenstand hinübergreift; um diesen schlingt sich wie eine Ranke oder ein Tuch ein eigenartiger Wulst, unter dem möglicherweise Wolken zu verstehen sind. Dann hätte man die Übergabe der Gesetzestafeln an Moses zu erkennen, und durch die vorangegangenen Scenen wäre eine Gegenüberstellung des Alten und Neuen Bundes beabsichtigt. Aber wie undeutlich die Darstellung ist, geht auch daraus hervor, dafs Tettau (»Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen« Erfurt, S. 85) darin David als Psalmodist sieht, wohl mit Unrecht.

Diese vielfachen Unklarheiten und Deutungsmöglichkeiten beweisen nur, wie primitiv die Technik und Darstellung ist, dem Stammeln eines Kindes vergleichbar. Jedoch sind einzelne Scenen sehr frisch aufgefafst und die Bewegungen mit naivem Naturalismus angedeutet. Dafs ein bestimmtes Programm dem ganzen Aufbau zu Grunde liegt, kann man eigentlich voraussetzen, denn die mittelalterliche Kunst, soweit sie im Dienst der Kirche steht, will stets belehren oder über Heilswahrheiten aufklären. Aber hier hat es den Anschein, als ob der Giefser ziemlich willkürlich ihm geläufige Darstellungen aneinandergereiht hat ohne eigentlichen Grundgedanken und dafs es mehr Zufall als Absicht ist, wenn sich doch eine gewisse Einheit ergibt, ausgehend vom Sündenfall. Als dessen Folgen stellen sich dar Totschlag (Kain u. Abel) und Völlerei (Noah u. Simson). Auf den Heilsweg weist die Scene des mit dem Engel ringenden Jakob und die vermutliche Übergabe der Gesetzestafeln an Moses, schliefslich zur Vertretung des Neuen Bundes die Taufscene und das Relief mit dem lehrenden Christus. Dadurch würde sich eine Einheit ergeben, aber dann bleibt immer noch auffallend, warum ohne sichtlichen Grund dieser innere Faden durch den Künstler zerrissen wurde.

Den unteren Abschlufs des Aufbaues bildet ein Schlängelband mit seitlich nach oben und unten vorstehenden Blättern; darunter zieht sich ein noch an antike Formengebung anklingendes, aber sehr verrohtes Palmettenmotiv hin. Dann erweitert sich der Aufbau durch einen abstehenden Rand mit dem gleichen Schlängelband wie oben verziert. Von dort aus gehen die Ketten zu dem Lichtbehälter selbst.

Der Gufs ist sehr roh durchgeführt, aufserdem nachher durch Feilen, Punzen und grobes Ziselieren überarbeitet. Das Ganze scheint weniger von Innen nach Aufsen gerundet, sondern von Aufsen nach Innen hineingeschlagen und gehämmert zu sein. Die Modellierung, abgesehen von den dicken Köpfen, bewegt sich, obwohl im Relief, doch stets in einer Ebene, als ob auf den Kegel aus Metall ausgeschnittene Bilder aufgeheftet wären. Die gröfsten Tiefen sind dagegen im Gufs ausgespart und bedingen Durchbrechungen des Cylinders; dessen Höhe beträgt 40 *cm*, der Durchmesser der Ampel ca. 35 *cm*.

Das Stück repräsentiert, selbst wenn es nicht so besonders selten wäre (Otte zählt nur

Digitized by Google

noch zwei ähnliche Ampeln auf), eine Merkwürdigkeit, indem es eine interessante, noch sehr unvollkommene Periode der Gießertechnik vertritt. Vor allem ist die en face-Modellierung der Köpfe kennzeichnend. Hierin ergeben sich ganz überraschende Parallelen zur Reliefteclinik der archaisch-griechischen Kunst, mit der auch weitere Verwandtschaften wie z. B. zu große Köpfe mit starrem, glotzenden Blick vorhanden sind. Aber das sind schließlich die Kinderkrankheiten einer jeden in der Entwicklung begriffenen Plastik. Im übrigen zeigen in der Herausmodellierung der Köpfe die bekannten Bernwards-Türen am Dom zu Hildesheim eine verwandte Erscheinung. Jedoch herrscht dort bereits eine ungleich freiere Technik und künstlerische Gestaltungskraft. So ist dort z. B. die primitive Profilstellung der Köper so gut wie überwunden. Auch die Bernwards-Säule zu Hildesheim ist bei weitem, trotz ihrer archaischen Härten, der Ampel zu Erfurt überlegen; doch sind die Hildesheimer Werke wichtig insofern, als sie eine Datierung der Ampel erleichtern. Diese dürfte etwa dem Beginn des XI. Jahrh. entstammen, aber sie steht den Werken der ottonisch-sächsischen Gießerkunst gegenüber als technisch und künstlerisch minderwertig zurück, ohne dadurch indeß an archäologischem Wert zu verlieren.

Es erübrigt noch, den oberen Abschluß der Ampelbekrönung zu besprechen, der in seiner Phantastik sehr eigenartige Schlüsse auf den Geist der Zeit zu ziehen gestattet. Lebt in dieser Willkür, in dieser Häufung der herausragenden Tierköpfe etwa ein Stück altgermanischer Holzarchitektur, bezw. nordischer Firstbekrönung nach? Wie käme sonst der Gießer auf das eigenartige Motiv? Noch heute hält man bekanntlich von Niedersachsen bis in die skandinavischen Lande hinein an den geschnitzten Köpfen der Firstbalken fest. Hat man etwa die heute längst spurlos vernichteten, den steinernen Kirchenbauten vorangegangenen Holzbauten mit solch barockem Balkengespärr, in dem sich die ganze nordische Phantastik austoben konnte, verziert? — Ich glaube, daß dies die einzige mögliche und ungezwungene Erklärung der Bekrönung bietet. Der ganze Aufbau mit den übereinander gestellten Arkaden ist ja ganz architektonisch gedacht. Die Bogen ruhen auf dicht nebeneinander gestellten, oft in eins verschmelzenden Doppelsäulchen mit gemeinsamer Basis und Deckplatte. Dazu die Löwenköpfe in den Arkadenzwickeln, gleichsam plastisch verzierte Enden von Querbalken! Das alles muß dem Stück besondere Beachtung sichern. Gerade weil wir so ganz geringe Andeutungen des einstigen germanischen Holzbaues besitzen, muß jede nur mögliche Spur, die dessen Rekonstruktion erleichtert, verfolgt werden. Die Entstehung der Ampel fällt in die Zeit, da in Thüringen-Sachsen die aus Holz errichteten Gotteshäuser den steinernen Platz zu machen begannen.

So gering der eigentliche Kunstwert der Ampel sein mag, so barbarisch und primitiv die Formengebung der Reliefs, so phantastisch die Bekrönung ist, so bedeutungsvoll und kennzeichnend ist sie für die tastenden Anfänge deutscher Gießerkunst im allgemeinen. Mit Sicherheit einen Entstehungsort festlegen zu wollen, scheint von vornherein aussichtslos. Nur das läßt sich sagen, daß das Stück in der Technik zu roh ist, um mit den Werken ottonisch-sächsischer Kunst zwanglos in Beziehung gebracht zu werden. Aber nicht ausgeschlossen ist es, daß es dort, wo es heute noch aufbewahrt wird, d. h. in Erfurt selbst entstanden ist. Dafür spricht vor allem die primitive Formensprache, aus der im Gegensatz zu Hildesheim etc. der Mangel an guten Vorbildern nur zu deutlich offenbar wird.

Eine Stufe gesteigerten Könnens, wenigstens nach der rein technischen Seite hin, verkörpert die **Leuchterfigur des sogen. Wolfram,** ein stattliches, etwa 6 Zentner schweres Werk, aufgestellt im Chor des Domes und noch heute dem Zweck dienend, dem es vor vielen Jahrhunderten geweiht wurde, d. h. Leuchterhalter zu sein (Abb. 2). Daß der Gießer die ihm durch die frommen Stifter Wolfram und Hiltiburg aufgetragene Arbeit in dieser Weise formulierte und eine menschliche Gestalt als Lichtträger schuf, ist nur ein Beweis für seinen Erfindungsreichtum und seine Phantasie. Um eine „Büßerfigur" (»Bau- und Kunstdenkmäler« Erfurt, S. 81) handelt es sich aber keineswegs.

Dargestellt ist eine männliche Gestalt, die mit zur Seite ausgestreckten, leicht gebogenen Armen in den Händen Lichtbehälter trägt.

Digitized by Google

Eine weitere Lichtdülle befindet sich im Nacken der Figur, die dadurch gezwungen wird, den Kopf etwas vorzubeugen. Gekleidet ist sie in ein langes, eng anliegendes, bis zu den Knöcheln reichendes Gewand und mit einer kurzen, wamsartigen Jacke, die am Halsausschnitt mit einem einfachen gemusterten Besatz geschmückt und an den Ärmelöffnungen wulstartig umgeschlagen ist. Durch die Art der Modellierung als anderer, weicherer Stoff gekennzeichnet, treten aus der Jacke die Ärmel heraus, an den Handgelenken eng anliegend. Die Füfse stecken in weichen, vorn über dem Spann weit ausgeschnittenen Schuhen mit erhöhter Fersenkappe. Von dort aus gehen Schliefsbänder aus, über dem Knöchel zusammengeknotet. Die Schuhe, der Schmuckbesatz am Wams und die äufsere Kennzeichnung verschiedenen Stoffes hätten die Annahme, es handle sich um einen Büfser, von vornherein ausschliefsen müssen, ebenso auch das Vorhandensein eines bereits mehrfach als Schächtmesser gedeuteten Gegenstandes, in dem ich aber nur ein schmales Schreibfutteral mit hervorstehendem Griffel oder Stift, welches an dem durch die Jacke verdeckten Gürtel hängt, zu erkennen vermag. Dazu kommen die vorn über den Rock herabhangenden Enden des Gürtels mit der eingegrabenen Widmungs-Inschrift.

Abb. 2. Leuchterfigur des sog. Wolfram.

In der Modellierung ist die Figur noch ungeschickt; der Körper ist zu lang gestreckt, die Hüften sind zu breit im Verhältnis zu der schmalen Brust und den herabfallenden Schultern; der Leib tritt unter der straffen Gewandung vor, ebenso das Gesäfs und die Kniee. Aufserdem ist versucht, die durch das Leuchtertragen bedingte Anspannung der Brustmuskulatur deutlich zu machen. Die Füfse und Hände sind zierlich, letztere aber im einzelnen nur schematisch behandelt, indem die Gelenke nicht angegeben sind, sondern nur die Nägel. Das bärtige Gesicht zeigt grofse vorquellende Augen mit starrem, glotzenden Blick. Stirn- und Nasenlinie gehen ohne starke Trennung oder Einsattelung in einander über. Die Backen sind noch nicht durchmodelliert. Durch ein paar hart ziselierte Runzeln an der Nasenwurzel und den Augenwinkeln ist angedeutet, dafs die Leuchterfigur als an Alter vorgerückt charakterisiert werden soll. Die Hauptsorgfalt hat der Künstler auf die peinliche Durchführung des Haupthaares und des Bartes gelegt. Das Haar ist in einzelne Strähne zerlegt, die ihrerseits spiralig bald nach dieser, bald jener Richtung sich drehen. Daraus ergibt sich der Eindruck einer sehr kunstvoll angeordneten Bart- und Haartracht, ein Eindruck, der aber sicher nicht beabsichtigt war. Diese Stilisierung, die sichtlich nur dem Unvermögen entsprang, die Haare lebendig zu gliedern, hat den Herausgeber der Erfurter »Bau- und Kunstdenkmäler« sogar verführt, dem Kopf des „Wolfram" einem assyrischen Herrscherkopf gegenüberzustellen und an Beziehungen zur orientalischen Kunst zu denken.

Wie sehr der Gieſser mit dem Formalen ringt, ersieht man auch deutlich aus der Gewand-Stilisierung. Das Prinzip, nur durch parallele Einritzungen oder aber durch spiralige Wülste eine Art von Faltenwurf zu erzielen, tritt überall hervor, besonders auffällig und naiv an den Armen. Nur hier entfaltet der Stoff scheinbar etwas Freiheit, im übrigen wirkt die Modellierung fast so, als sei über den Körper ein enges, nasses Gewand angelegt, das sich, abgesehen vom freieren Faltenwurf am Untersaum des Rockes, fest anschmiegt und nur ganz geringe Falten gestattet, wie z. B. auch über den Hüften. Wie der Kopf selbst, sagt also auch die Gewandbehandlung, dafs wir hier mit einem zwar altehrwürdigen und beachtenswerten Werk zu tun haben, in dem aber alles wirklich Lebensvolle und Wahre wie versteinert und absichtlich verneint erscheint. Bodes

Digitized by Google

Urteil (»Deutsche Plastik« S. 31) „eine sehr sorgfältige, aber noch starre, typische Gestalt" trifft also durchaus zu. Und das umsomehr beim Vergleich mit dem dazu gehörigen Unterbau.

Ein Anlafs, dessen Entstehung von der der Figur selbst (Tettau S. 85) zu trennen, liegt nicht vor. Seine Phantastik und sein Charakter sind noch unbedingt romanisch, er fällt also stilistisch in die gleiche Zeit, wie die Figur selbst, die von vorn herein irgend einer Basis bedurfte. Diese ruht auf vier ausladenden Stützen, die als Drachen oder Ungeheuer mit dem Kopf zwischen den Vorderpranken gestaltet sind und in je drei volutenartige, nach oben stehende Ausläufer enden, deren mittelster an den Ecken der rechteckigen Basis in je einen Löwenkopf ausläuft. Auf jeder dieser Fufsstützen hockt ein zierliches Wesen, vorne links ein Affe, der in einen Apfel beifst, rechts mit unförmlich dickem Kopf und grofsen Händen ein nackter, zwergartiger Mensch, der mit der Rechten einen Knochen schultert, während die Linke die Blöfse deckt. Hinter diesen Wesen erheben sich zierliche, an den Rücken der Drachen sich anschmiegende Ranken. Auf den Rückstützen hockt je ein kleines pantherähnliches Tier mit geschwungenem Schweif auf den Drachen, zwischen deren Ausläufern sich die Fufsplatte der Figur erhebt, umrahmt von einem Zinnenkranz. Durch Ringe und Metallbänder ist die Figur auf diesem Postament befestigt. Das Ganze wirkt recht ansehnlich und stattlich. Die Gesamthöhe von Figur und Basis beträgt ca. 180 *cm*, die der Figur allein 152 *cm*; die Basis mifst 84 zu 118 *cm*. Die Gröfsenwirkung wird gesteigert, wenn auf die in den Händen der Figur gehaltenen kurzen Lichtteller mit fast kugeligem Griff die Kerzen aufgesteckt sind.

Es war mithin eine kostbare Gabe, die durch Wolfram und seine vermutliche Gemahlin Hiltiburg der Kirche verehrt wurde. Die Widmung findet sich auf den Gürtelbändern der Figur und lautet mit Auflösung der Abkürzungen:

Wolframus. Ora pro nobis sancta dei genitrix. Hiltiburc. Ut digni efficiamur gratia dei.

Die Inschrift zeigt Majuskelbuchstaben von ruhigen, gehaltenen Formen.

Zwischen der erfindungsreichen Gestaltung der Basis und der starren, gebundenen des „Wolfram" selbst offenbart sich ein merkwürdiger künstlerischer Gegensatz. Doch das ist ganz erklärlich. Augenscheinlich entstand der Leuchter in einer vielbeschäftigten, technisch wohlgeschulten Werkstatt, die in der Herstellung von romanischen Leuchtern durchaus sicher war. Das romanische Kunstgewerbe steht ja, wie zahlreiche phantastische Bronzegüsse beweisen, auf einer glänzenden Höhe, die aber gröfseren monumentalen Aufgaben gegenüber nicht ausreicht. Während die kleinen dekorativen Figürchen, der Affe und der Zwerg, durch ihre flotte Sicherheit überraschen, versagt die Gestaltungskraft bei der fast lebensgrofsen Einzelgestalt. Ein gutes Seitenstück zu dieser Erscheinung bietet z. B. die Grabfigur des Erzbischofs Friedrich von Wettin († 1152) - Magdeburg, fälschlich bisher Giseler genannt, deren Gebundenheit, ganz ähnlich und verwandt der des „Wolfram", doch kontrastiert mit der niedlichen, hockenden Figur des Dornausziehers unter der schrägstehenden Fufsplatte des Bischofs. Man hat seit den Tagen der Romantik in dies Figürchen — wie nebenbei bemerkt sein mag — viel hinein geheimnist, indem man, statt in ihm eine dekorative Zutat zu erkennen, tiefe symbolische Beziehungen suchte. Das trifft auch auf den Wolfram zu, der den Triumpf christlichen Glaubens über den Unglauben und die Mächte der Finsternis, vertreten durch die „unreinen Tiere" der Basis, darstellen sollte; natürlich ganz mit Unrecht. Denn hier spielt nur germanische Phantastik hinein, hier spricht nur nordische „Lust am Fabulieren" das entscheidende Wort.

Wann etwa entstand der Wolfram? Eine Datierungsmöglichkeit ist durch den Vergleich mit anderen Werken gegeben. In der Technik und Modellierung ähnlich, aber weit sorgfältiger und die gute Tradition ottonischer Zeit noch wahrend, ist die Grabfigur König Rudolfs von Schwaben († 1080) - Merseburg. Allgemein nimmt man an, dafs der Gufs bald nach des Königs Tod gefertigt wurde. Die Gestalt hat mit der des Wolfram die abfallenden, schmalen Schultern und die gestreckte Figur gemeinsam. Doch das sind, wie Steinskulpturen beweisen (Äbtissinnen - Denkmäler zu Quedlinburg) allgemein gültige Eigenarten der Zeit. Mit dreien der Quedlinburger Steine, denen der Adelheid I,

Digitized by Google

Beatrix und Adelheid II, gefertigt rund um 1130, (vergl. Ad. Goldschmidts Untersuchungen im Jahrbuch der kgl. preufs. Kunst-Sammlungen, 1900, S. 225 ff.) hat der Wolfram das Heraustreten der Kniee und unschöne Vorstehen des Leibes gemeinsam. Weiter kommt als datierbares Monument zum Vergleich in Betracht die obenerwähnte Grabfigur Friedrichs von Wettin († 1152). Früher als Ausgang des XI. Jahrh. darf also die Entstehung des Wolfram nicht angenommen werden. Für diese Datierung spricht vor allem die Gewandbehandlung.

Merkwürdig ist die Unfreiheit, wie dort die Kleidung auf dem Körper sitzt. Man hat anscheinend im XII. Jahrh. die Figuren nur in allgemein grofsen Flächen modelliert und dann in andeutender Weise die Gewandung in ziemlich parallelen und strengen Strichen in das Material selbst hineingeritzt, statt etwa die Gewandung auf oder über zu modellieren und plastisch aufzutragen. Diese Eigenart zeigt vor allem noch der Unterkörper Wolframs. Der Oberkörper selbst ist anscheinend vorgeschrittener, aber nur anscheinend, indem der Künstler, um eine Stoff-Differenzierung zu erreichen, stärkere Plastik suchte. Aber er erreichte nur eine weiche, wulstige, recht unklare und unbestimmte Behandlung, die leicht zu Spiralbildungen neigt. Das hat aber seine Begründung. Es galt, die Gufsnähte — die Figur besteht aus einzelnen Stücken — zu verdecken. Ein Teil mufste in den andern geschoben werden. Daher die Wulste am Unterrand der Jacke, an Ärmeln und Halsausschnitt, die vielleicht dem Gieſser erst Veranlassung gaben, um sie nicht auffällig erscheinen zu lassen, sie auch auf die benachbarten Gewandteile, vor allem die Ärmel, auszudehnen. Der Wolfram verkörpert also den Übergang von der Manier, die Gewandlinien nur einzuritzen, in eine neue Richtung, die mit stärkeren plastischen Wirkungen und Bewegungen arbeitend, mit dem Ende des XII. Jahrh. in Sachsen siegreich einsetzt und die alte Starrheit und den Schematismus der Gestaltung überwindet. Der Wolfram nähert sich schon jener neuen künstlerischen Bewegung, als deren erstes bedeutenderes Bronzewerk die Grabplatte des Bischofs Ludolf oder Wichmann zu Magdeburg in Betracht kommt, deren Datierung zwischen 1192 und 1205 schwankt. Mit den Magdeburger Güssen steht der Wolfram anscheinend in enger Beziehung und entstammt, wenn nicht der gleichen Hand, so doch der gleichen Werkstatt-Tradition. Zu seiner genaueren Datierung ergeben sich also die Termine von 1152 bis 1205. In dieser Zeit mufs das Werk in einer sächsischen Giefserei entstanden sein.

Abb. 3. Bronze-Reliquiar.

Das wird auch nahegelegt beim Vergleich mit dem leider heute zu schlecht beleuchteten und ungünstig aufgestellten romanischen Altar-Aufsatz, der möglicherweise einst im alten romanischen Dom ein Tympanon füllte. Das interessante, bei Tettau S. 91 nur ganz ungenügend abgebildete Werk zeigt deutlich alle Merkmale des XII. Jahrh. Doch scheint es noch strenger und herber als der Wolfram. Und doch ist bei der nahen stilistischen Verwandtschaft garnicht unmöglich, dafs beide Denkmale zeitlich einander sehr nahe stehen und dafs die gröfsere Freiheit des Wolfram nur bedingt ist durch den Zwang für den Künstler, statt in harten Stein hineinarbeiten, hier erst ein Guss-Modell aus Wachs fertigen zu müssen. Jedenfalls bewegt sich der Aufsatz künstlerisch in den Bahnen der Sächsischen Plastik, wie sie die Skulpturen zu Quedlinburg, Hildesheim, Kloster Gröningen, Gernrode und Magdeburg (Bischof Friedrich) in einer ganz bestimmten Entwickelungs-Phase vertreten. Letztere in musterhafter Klarheit umrissen und die weitere Entwickelung der Sächsischen Plastik mit überzeugender Klarheit dargestellt zu haben, ist Adolph Goldschmidts (siehe oben!) grofses Verdienst.

Digitized by Google

Gegenüber den beiden vorangegangenen Werken kann das **Bronze-Reliquiar** (Abb. 3) nicht die grofse Beachtung beanspruchen, die jenen gebührt. Es ist, wie der Wolfram, aus Messing gegossen und dann vergoldet bezw. versilbert. Der Gufs ist nicht ganz tadelfrei, weil löcherig; seine Stärke schwankt zwischen $^1/_2$ und 1 *cm*.

Das Reliquiar stellt in Büstenform einen Bischof mit segnend erhobener Rechte dar, dessen Linke ein Buch hält. Durch die zum Teil heute abgestossene Vergoldung sind hervorgehoben: Gesicht, Hände, Buch, Casula und der Rand und die Bänder der Mitra. Letztere, von der alten, niedrigen Form, ist versilbert, ebenso wie die Augäpfel, die Haare und das Schultertuch. Die Pupillen sind durch eingesetzte türkisblaue Glasflüsse bezeichnet. Die Gesamthöhe beträgt $33^1/_2$ cm.

In den Verhältnissen ist das Reliquiar nicht gerade glücklich. Der Kopf ist zu grofs im Vergleich zu den schmalen Schultern, die Hände dagegen sind zu klein. Die Augen treten noch, wie im XII. Jahrh. so vielfach, starr und übergrofs hervor. Das Gesicht ist glatt und flächig behandelt und noch nicht eingehend durchgearbeitet. Mund und Nase sind noch ganz schematisch, aber doch nicht mehr so streng und herb wie bei dem Wolfram. So schliefst sich stilistisch das Reliquiar eng an jenen an, jedoch weist es in den weicheren, verallgemeinernden Formen schon hin auf die im XIII. Jahrh. in der Sächsischen Plastik zu formaler Schönheit und Idealisierung strebende Richtung, die zu einer so wunderbaren und vollkommenen Blüte führt. Aber keinesfalls dürfte das Reliquiar später als etwa um 1200 entstanden sein, mit gröfserer Wahrscheinlichkeit, sogar noch zwischen 1150 und 1200.

Denn noch ist die Behandlung der Gewandung und der stilisierten Haare recht hart und unfrei, noch sind z. B. die Ohren ganz schematisch und roh angelegt. Die Modellierung des Stofflichen beschränkt sich sogar meist noch auf die eingeritzten oder einziselierten Linien des XII. Jahrh. Wenn das Reliquiar trotzdem in seiner Gesamtheit freier erscheint, ist dies zum Teil veranlafst durch die weichere Wirkung der Edelmetall-Überzüge, die ihm den Anschein stärkerer Rundung und Vollkommenheit verleiht. Ob das Stück in der Werkstatt entstand, aus der der Wolfram hervorging? Es läfst sich das nicht bejahen und nicht verneinen; wäre das Postament, auf dem die Büste, wie die Schraublöcher beweisen, einst befestigt war, noch erhalten, so liefse sich auch mit Bestimmtheit das Reliquiar genauer datieren.

Aber es handelt sich schliefslich um kein bedeutsames Kunstwerk, sondern um eine handwerkliche Durchschnittsleistung, dadurch ganz interessant, dafs man beobachten kann, wie der aus zwei Teilen bestehende Gufs — Kopf und Körper sind einzeln gefertigt — in einander gefügt sind. Das Schultertuch ist geschickt benutzt, die Naht wulstartig zu verdecken, also genau das gleiche Prinzip, wie beim Wolfram. Nur im Innern ist die Zusammenpassung zu fühlen. Zu bemerken ist sonst nur, dafs sich in der Gebundenheit der Armbetätigung und dem ängstlichen Festhalten der Hände am Körper noch Beziehungen zum Grabmal Friedrichs von Wettin ergeben, ebenso wie zu den Korssunschen Türen zu Nowgorod (1152—56). Doch das sind in der Zeit, d. h. im XII. Jahrh., liegende Eigenschaften.

Somit stellt sich das Reliquiar als ein durch sein Alter und seine einstige Bestimmung ehrwürdiges, aber künstlerisch nicht zu hoch zu bewertendes Werk dar, immerhin wichtig genug, als eins der vielen kleinen zerstreuten und noch nicht systematisch behandelten Glieder des einstigen Prachtbaues romanischer Giefserkunst bekannt und damit der künftigen zusammenfassenden Forschung zugänglich gemacht zu werden.

In den Entwicklungsgang der Sächsischen Plastik gehören sämtliche drei Werke hinein, sogar liefse sich bei genauer Vergleichung der Einzelheiten (Ohren) mit den Magdeburger Güssen die beiden letztgenannten als engverwandt angliedern. Und darum verdienen sie als füllende Zwischenglieder inmitten bedeutsamerer Werke doch in die Gesamt-Entwicklung hineinbezogen zu werden.

Weimar. Otto Buchner.

Digitized by Google

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XIII. (Mit Abbildung.)

28. Spätgotische silbergetriebene Madonnenstatuette des Diöcesanmuseums zu Augsburg (Katalog Nr. 213).

Diese schlanke, $41^1/_2$ *cm* hohe, überaus edle Gestalt ist ganz in Silber getrieben und nur das Untergewand, die Haare und Attribute, sowie das Schambändchen sind vergoldet. Sie ist aus zwei Stücken gehämmert und auf den Seiten zusammengelötet. Ursprünglich scheint sie auch auf der Rückseite ganz geschlossen gewesen zu sein, so dafs also das Stück vom Mantelüberhang bis unten in roher Weise herausgeschnitten wäre. Im Innern ist sie schwer verlötet, namentlich an den stark hinein- und herausgetriebenen Stellen, an denen verschiedentlich Silberstreifen und Späne aufgesetzt sind mit reichlich verwendetem Silberlot zur Verstärkung dieser gefährdeten Punkte. Von grofser Anmut ist die Bewegung, sowohl des leicht gesenkten Hauptes, wie in der schwachen Ausbuchtung der Hüfte, und ungemein harmonisch ist der Wurf der Falten, obwohl diese sehr gehäuft sind und stellenweise von grofser Tiefe. Der Ausdruck des ovalen Kopfes mit den gesenkten Augenlidern und aufgezogenen Brauen, mit der spitzen Nase, dem scharf geschnittenen Mund und Kinn ist ernst und doch sehr lieblich; die dicken, wulstigen Locken, die ihn einrahmen, oben von der Krone, einem schmalen Lilienreif, niedergehalten, fallen teils nach vorn, teils nach hinten herunter über die schmalen Schultern, die zwischen dem Mantel verschwinden. Die Hände sind gegossen, etwas spinnig, aber gut stilisiert, und tragen das nackte, zwanglos aufsitzende, zwischen dem Gefält gefällig sich eingliedernde Kind, dessen Antlitz edel, dessen Haar üppig gekräuselt ist. Ganz getrieben, mit Ausnahme der (gegossenen) Arme und Füfse ist es durch Vernietung vorgesetzt, in der Rechten hält es eine Frucht: Ananas mit (ausgefallenem) Stein, auf der Linken Papagei mit ganz langem Schweif, und die Haltung läfst an Anmut, wie selbst an Innigkeit nichts zu wünschen übrig. — Die ganze Figur, die auf dem Halbmond mehr schwebt als steht, dürfte trotz ihrer flandrischen Anklänge, ein zweifelloses Produkt der süddeutschen Schule sein, ein Beweis für die Leistungsfähigkeit der bayerischen Goldschmiede um die Wende des XV. Jahrh., also in einer Periode, die vielfach nur als die Vorläuferin betrachtet wird von der Glanzzeit der Augsburger und Münchener Metallplastik.

Schnütgen.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

ABHANDLUNGEN: Die Kirche von Valeria zu Sitten und ihr Lettner. (Mit 10 Abbildungen.) Von W. EFFMANN 129

Werke des mittelalterlichen Bronze-Gusses im Erfurter Dom. (Mit 3 Abbildungen.) Von OTTO BUCHNER 143

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. XIII. (Mit Abbildung.) 28. Spätgotische silbergetriebene Madonnenstatuette des Diöcesanmuseums zu Augsburg. Von SCHNÜTGEN 159

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. August 1903.

Digitized by Google

FA 26.2

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HARVARD COLLEGE LIBRARY
SEP 17 1903
CAMBRIDGE, MASS.

HERAUSGEGEBEN
VON
Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN

XVI. JAHRG. — HEFT 6.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1903.

Digitized by Google

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrath RENÉ v. BOCH (METTLACH).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Dr. DÜSTERWALD Pfarrer an St. Martin (KÖLN).
Professor WILH. EFFMANN (KESSENICH).
Professor Dr. ADLER. EHRHARD (FREIBURG).
Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Königl. Baurath F. C. HEIMANN (KÖLN).
Domdechant Dr. JACOB (REGENSBURG).
Konsistorialrath Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Von diesen bilden die Herren VAN VLEUTEN, ALDENKIRCHEN und SCHNÜTGEN den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Digitized by Google

HARVARD COLLEGE LIBRARY
SEP 17 1903
CAMBRIDGE, MASS.

Abhandlungen.

Die metallenen Grabplatten des Erfurter Domes.

(Mit 7 Abbildungen.)

Eine genügende kunstgeschichtliche Würdigung haben diese Grabplatten bisher nicht erfahren, sei es, dafs man sie für nicht wertvoll genug hielt, sei es, dafs sie noch zum Teil unter dem Dielenbelag verborgen lagen. Nunmehr, da die Denkmäler im Dom und dessen Kreuzgang aufgestellt sind, können sie eingehendere Beachtung in Anspruch nehmen, als ihnen bei Lübke (»Geschichte der Plastik« II, S. 768) und in Creeny's »Monumental Brasses« bisher zu Teil geworden ist.

Das älteste der Denkmale, leider nur fragmentarisch erhalten, ist die **Grabplatte eines jungen Geistlichen.** (Abb. 1.)

Aus drei Stücken zusammengesetzt, eingelassen in die Südwand des Chorhalses, mifst das heute Erhaltene 0,67 × 1,50 *m*. Es fehlen oben und unten je eine Platte, sowie der das Ganze einst umschliefsende Randstreifen. Immerhin ist das Fragment der Beachtung wert, gehört es doch zu den in Linearzeichnung gravierten Messingplatten, deren Herkunft noch nicht mit Sicherheit feststeht, als deren Ausgangspunkt wohl die flandrischen Niederlande zu gelten haben, wobei nicht ausgeschlossen scheint, dafs sich die Technik nach Lübeck verpflanzt hat (Repert. XIII, S. 404). Dafs die Platte nicht in Erfurt entstanden ist, beweist, abgesehen von ihrer vereinzelten Stellung, die aufserordentlich sichere Technik, aus der sich auf eine sicher arbeitende, gut geschulte Werkstatt schliefsen läfst.

Das von Creeny nicht erwähnte Fragment stellt einen unter einem gotischen, perspektivisch gezeichneten Baldachin stehenden Priester dar in der für Grabmonumente des Mittelalters typischen Haltung der Geistlichen. Das Gesicht wirkt trotz der skizzenhaften Anlage porträtmäfsig; es ist hager, spitzig und fleischlos, die lange schmale Nase zeigt energische Linien, das Kinn ist eckig und herb, die Ohren stehen stark ab. Auf der Oberlippe sprossen ein paar vereinzelte Haare, der tonsurierte Kopf hat nur einen Kranz von flott bewegten Locken. Aus dem Mangel an Falten und Runzeln mag man annehmen, ein jugendlicher Priester sei dargestellt.

Der Kopf ist nur leicht aus der Mittelachse heraus nach rechts gewendet, doch wirkt er wie von vorn gesehen. Gleiches gilt von dem Oberkörper, wie auch aus der Haltung der sehr lang und schmal gebildeten Hände hervorgeht. Die Fingerhaltung ist äufserst vornehm und graziös. Die rechte Hüfte ist stark ausgebogen, der Stoff der Casula schmiegt sich dort den Linien an. Der linke Kontur hingegen — das linke Bein dient als Spielbein — ist belebter und unruhiger. Ein Ausgleich wird auf der untersten, heute verlorenen Platte stattgefunden haben, durch den nach der Spielbein-Seite verstärkten Linienfluss unterhalb der Kniee. Die klare Betonung der Mittelachse: Gesicht, Kelch und Hände, gestattete eine derartig verschiedene Gestaltung des Konturs, ohne befürchten zu müssen, den ruhigen, architektonischen Aufbau und Gesamteindruck zu schädigen.

Noch herb und ohne jede spätgotische Willkür ist der dreigeteilte, vorkragende Baldachin mit zierlichen Wimpergen. Eine reiche Bekrönung, deren Ansätze am Oberrand der Platte zu erkennen sind, hat einst das Denkmal nach oben abgeschlossen und den monumentalen Eindruck, den man heute kaum rekonstruieren kann, gehoben. Für diesen ist von grofser Wichtigkeit die Beschränkung des Hintergrundschmucks auf einfache stilisierte Lilien. Die Platte zeichnet sich hierin wohltuend von zahlreichen anderen, kraus und unruhig durch ihre Überfülle wirkenden Metallgravierungen aus. Aus der Verwendung des Lilienmotivs auf fürstlichen Ursprung des Dargestellten schliefsen zu wollen, wie es Tettau (»Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen«, Heft 13. Erfurt) tut, scheint verfehlt; die Lilien sind rein ornamental verwendet.

Die Entstehung des Denkmals darf um rund 1350 angesetzt werden, wofür die starke Ausbiegung und die noch schlichte und streng ge-

Digitized by Google

gliederte Architektur sprechen. Technisch ist das Werk mit glänzender Sicherheit durchgeführt und mit erstaunlicher Klarheit der Zeichnung. Jeder Strich sitzt am rechten Fleck, jedes Zuviel ist vermieden und nur das unbedingt Notwendige angegeben. So zeugt denn das Bruchstück immer noch, trotz der fehlenden Teile, von hoher künstlerischer, freilich völlig von der Architektur beherrschter Gestaltungskraft.

In Erfurt wie im weiteren Thüringen steht das Werk ganz vereinzelt da; mit der um die Wende des XIV. ins XV. Jahrh. blühenden lokalen Giefserwerkstatt zu Nordhausen (Creeny S. 22—24) hat es nichts gemein. Nach Erfurt wird es auf dem Wasserwege vom Norden her: Elbe, Saale, Gera — von Lübeck — gekommen sein. Für die Datierung um 1350 spricht die Grabplatte des Bischofs Bockholt im Dom zu Lübeck, † 1341, eine Rundfigur aufgraviertem Hintergrund, dem zu Erfurt so entsprechend, dafs man die gleiche Werkstatt annehmen kann, und schliefslich die Verwendung des Lilienmotivs auf der Platte des Bischofs Bertram Cremen, Lübeck, † 1377. (Beide abgebildet bei Creeny.) Auch wenn sich das Erfurter Fragment nicht mit den Prachtplatten zu Lübeck und Schwerin messen kann, schien in Anbetracht der edlen Zeichnung und der Tatsache, dafs das ehrwürdige Denkmal der Besprechung bisher entgangen war, seine Veröffentlichung berechtigt.

Abb. 1. Grabplatte eines jungen Geistlichen.

Zeitlich reiht sich an ein heute im Südflügel des Kreuzgangs aufgerichtetes Grabdenkmal des 1427 gestorbenen **Kanonikus Hermann Schindeleyb.**

Aus dem sehr abgetretenen Inschriftrand ist der Name nicht zu entziffern; doch gab das Totenbuch des Kollegiatstifts Beatae Mariae Virginis Namens-Auskunft. Die Inschrift, an den Ecken durch Rundmedaillons mit den Evangelistensymbolen unterbrochen, beginnt mit einer aus Wolken ragenden Hand. Die Buchstaben selbst sind wie aus Bandstreifen zusammengesetzt und in einander verschlungen. Dazwischen sind phantastische, drachenähnliche Tiere und Blumenranken in flotter Zeichnung eingestreut.

Sehr eigenartig stellt sich das aus mehreren Stücken bestehende, mit Messingstiften sorgfältig verbundene Mittelfeld dar. In einem perspektivisch gezeichneten, architektonischen Gehäuse steht ein Priester mit dem Kelch in der typischen Haltung. Rechts und links von ihm stehen in kleinen Nischen ein männlicher Heiliger mit Buch und Lanze beziehungsweise eine weibliche Heilige mit Buch und Salbgefäfs. Das Gehäuse gipfelt in einer dreigeteilten spätgotischen Galerie von bereits recht willkürlichen, freien Formen im Gegensatz zu der mehr gebundenen und strengeren Architektur unterhalb. Von je einem die Laute spielenden Engel flankiert, zeigt sich dort in der Mittelnische, von stilisierten Wolken umgeben, die ehrwürdige, vom Nimbus umstrahlte Gestalt Gottvaters. Dessen Rechte ist richtend erhoben, die Linke fafst abwägend das Herz des Gestorbenen: eine eigenartige Variante der uralten Vorstellung vom Totengericht.

Creeny hat (S. 26) das Werk besprochen und abgebildet, worauf hiermit verwiesen sein mag, gestattet doch die starke Abschleifung und der metallische Glanz keine genügende photographische Wiedergabe des höchst interessanten Denkmals.

Durch ihre Komposition scheint die Platte einzig dazustehen unter den mittelalterlichen

Digitized by Google

Grabplatten mit Lineardarstellungen. Wohl findet sich dort vielfach das Jüngste Gericht angedeutet durch die Darstellung, wie die in einem Tuch emporgehobene Seele des Verstorbenen in den Himmel unter musizierende Engel aufgenommen wird, aber die Verwendung des Totengerichts in dieser Form, findet sich meines Wissens nur hier. Und auffällig genug: gerade diese ganz vereinzelte Darstellung ist auf einem etwa quadratischen, übereckstehenden Metallstück eigens eingesetzt in das oberste der vier Einzelstücke. Doch sind die Nähte mit peinlichster Sorgfalt vernietet.

Im Vergleich zum vorangehenden Monument zeigt sich hier eine stärkere Befreiung von strenger architektonischer Gebundenheit zu Gunsten malerischer Wirkung. Aus der herben, grofszügigen Linienführung mit ihrer mehr andeutenden und nur das Notwendigste gebenden Zeichnung, hat sich im Laufe von etwa 75 Jahren eine mit Licht und Schatten d. h. mit plastischen Wirkungen arbeitende Technik entwickelt, die allerdings auf die Verwendung von Kreuz- und Querlagen noch so gut wie verzichtet.

Der Kanonikus ist im Halbprofil dargestellt, was die verstärkte Betonung der Porträtähnlichkeit gestattete. Der Kopf wirkt ausdrucksvoll und sehr persönlich. Die breite, niedrige Stirn ist von drei schematischen Querfalten durchfurcht; unter stark betonten, geschwungenen Augenbrauen liegen in scharf markierten Höhlen die kleinen, seitlich schauenden Augen. Schwere Augendeckel geben dem Gesicht etwas Müdes und Teilnahmloses, doch die charaktervolle Nase und das kräftig gebildete Untergesicht verraten Energie und Tatkraft, trotz der angedeuteten starken Fettpolster. Plump und unschön, dazu jeder Grazie entbehrend, sind die grofsen Hände. Hier fehlte dem Künstler sichtlich die Kraft der Wiedergabe. Und das läfst auch die starke Vereinfachung der Gesichtszüge, die wie wohlberechnete künstlerische Abwägung scheinen könnte, zurücktreten vor der Erkenntnis, dafs der Künstler noch stark mit dem Formalen ringt, dafs ihm die Behandlung des Fleisches sehr unbequem ist.

Ganz anders die Behandlung des Stofflichen und des dekorativen Beiwerks. Da zeigt sich eine sehr beachtenswerte Freiheit und Schmiegsamkeit der Linienführung; die Schatten sind durch Schraffierungen angedeutet. Virtuos ist die priesterliche Gewandung gezeichnet; der Stoff fliefst in weichen, wohllautenden Linien. Die Ausbiegung ist überwunden und die dadurch bedingte sehr ruhige, gehaltene Stellung des Priesters scheint notwendig und berechnet, um den Eindruck der Überfülle zu vermeiden und das dekorative Beiwerk nicht vorlaut sprechen zu lassen. Dafs das nicht geschieht, dafür sorgt auch die eigenartige, zarte Graviertechnik, aus deren Sicherheit sich auf langjährige Übung schliefsen läfst.

Am zartesten sind die oberen Partien des Denkmals durchgeführt, leider aber hat auch hier die Abschleifung vieles endgültig zerstört. Trotzdem läfst sich in der Zeichnung der Engel und des Gerichts eine zierliche und, soweit es die Zeit gestattete, eine nach formaler Schönheit strebende Auffassung nicht ableugnen. Für die Kenntnis vom Werden und Entstehen des Kupferstiches scheint das Werk bis jetzt sehr mit Unrecht noch nicht herangezogen worden zu sein. Von der Grabsticheltechnik des Denkmals bis zum Kupferstich scheint hier der Schritt ganz naheliegend. Eine Würdigung des Werkes gerade nach dieser Richtung hin dürfte sich sehr empfehlen.

So steht denn das Denkmal da als ein eigenartiges Zeugnis von Streben nach Befreiung aus dem typischen Gestaltungskreis. Porträtähnlichkeit ist sichtlich erstrebt, auf malerische Wirkung ist hingearbeitet. Und wenn der Künstler dem mittelalterlichen horror vacui Rechnung tragend, das Beiwerk mit übergrofser Liebe betont, so zeigt er nur eine parallele Erscheinung zur Steinplastik. Nachdem die der Hochgotik eigene, monumentale Auffassung der Grabfiguren sich ausgelebt hatte zu Gunsten stärkerer psychischer Affektdarstellung, vor allem andächtiger Zerknirschtheit, lag die Gefahr nahe, dafs die Formenfreude und der spielende Geist der Spätgotik diesen vertieften Gehalt der Grabfiguren in ein Kokettieren mit Affekten umwandele, wenn nicht gar durch überstarke Betonung des Dekorativen ersticke. Davor hat sich der Künstler des Monuments gehütet; trotz des Reichtums wirkt es durch die würdevolle Auffassung des Priesters und die vereinfachte Linienführung, soweit sie dessen Figur betrifft, einheitlich und von geläuterten aesthetischem Empfinden getragen.

Ob das Werk in Erfurt entstanden ist, scheint sehr fraglich. Es steht wie das voran-

Digitized by Google

gehende zu isoliert in der Erfurter und engeren Thüringer Metallplastik da. Obwohl es zeitlich den Abschluſs der Nordhäuser Plattenreihe bilden könnte, sind doch keine Beziehungen vorhanden, sind jene Werke doch zu grob und primitiv in der Linienführung und Graviertechnik. Auffallend sind jedoch die Beziehungen zu den Seitenwandungen der Tumba Friedrichs des Streitbaren zu Meiſsen, der von 1423—25 dort die Begräbniskapelle am Dom errichtete. Die gravierten Einzelfiguren (siehe Donadini's Publikation der Meiſsener Grabplatten) verraten ganz ähnliche Manier und Zeichnung. Doch liegen diese Verwandtschaften wohl mehr in dem allgemeinen Zeitstil und erlauben nicht, mit Sicherheit die gleiche Werkstatt anzunehmen. Immerhin verdienen die Nordhausener Platten, die des Priesters Hermann zu Erfurt und die Tumba zu Meiſsen Beachtung als zersprengte Einzelglieder einer Kette, die sich erst in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. zu einer Geschlossenheit entwickelt und zusammenfügt.

Als erstes Erfurter Metall-Grabdenkmal in Reliefgufs reiht sich chronologisch an: das des **Heinrich von Gerbstädt**, aufgestellt in der sich östlich an den Kreuzgang anschliefsenden Clemens-Kapelle. Auch ein Werk, das uns Rätsel aufgibt. (Abb. 2.)

Abb. 2.
Heinrich von Gerbstädt.

Gerbstädt starb 1451 und stiftete die Clementerie, deren Vollendung 1455 erfolgte. Als 1472 jedoch die Kapelle abbrannte und neugebaut werden mufste, hat man anscheinend erst daran gedacht, dem Stifter ein würdiges Denkmal zu setzen. Dessen Reste sind heute auf einer Holztafel befestigt. Die rechte untere Ecke des Inschriftrandes fehlt, der die Figur des Gestorbenen einst überragende spätgotische Baldachin ist törichter Weise über Vischers Epitaph des Henning Goden befestigt. Somit wirkt das Denkmal heute nicht einheitlich und verwahrlost, wird doch die nur 1,34 *m* hohe Figur des Gerbstädt in dem 2,52 × 1,68 *m* messenden Rahmen in der Wirkung beeinträchtigt.

In gelassener Ruhe steht der Stifter der Clementerie auf einer Fufsplatte mit der Inschrift: *fundator huius capelle.* Die Linke hält einen Kelch, die Rechte ist segnend an dessen Rand gelegt. Das Gesicht ist lebendig durchgearbeitet, von Runzeln und Falten durchfurcht. Die Augenhöhlen sind tief beschattet, der schmale Mund zusammengepreſst, die Ohren stehen stark ab und sind unorganisch angefügt. Eine sehr unmittelbare Porträtwirkung ist erreicht; ob sie beabsichtigt war, ist sehr fraglich. Denn auffällige Verschiedenheit der Gesichtshälften, die dem Kopf den Ausdruck lebendigen, seitlichen Schauens geben, sind nur auf Ungenauigkeiten und Verschiebungen der Gufsform zurückzuführen. Am klarsten zeigt das auch der schiefgedrückte Kelch. Der Durchmodellierung des Gesichts entspricht die der Hände mit hart gezeichneten, pedantisch wirkenden Adern und Sehnen. Doch sind sonst die Hände in ihren Funktionen durchaus organisch und richtig erfaſst im Gegensatz zu den vorangegangenen Denkmalen.

Aber die ganze Figur, so sachlich ihre Wiedergabe ist, entbehrt des künstlerischen Lebens, sie ist nur eine leidliche Durchschnittsleistung. Unbeholfen stehen die Füfse in Grätschstellung. Die sonst mit Geschick durchgeführte Behandlung des Stofflichen versagt in der Darstellung der sich an den Füfsen stauenden Falten. Vollends gibt die an Pedanterie grenzende, sehr naive Art der Gewandmusterung durch eingepunzte Sternchen und Ro-

Abb. 3.

Digitized by Google

setten dem Werk den Charakter des Handwerklichen.

Um so auffallender ist die virtuose Behandlung des Inschriftrandes (Abb. 3) mit den Symbolen der Auferstehung: Pelikan, Phönix, Löwe und dem umrankten Wappen, aus dem die Fufsplatte Gerbstädts hervorwächst. Die Figur selbst ist sehr heller, aber beschmutzter und von ungleicher Patina überzogener Messing, der Rand und der dazugehörige dreigeteilte Baldachin zeigt schönste dunkle Patina. So scheinen an dem Werk zwei Hände tätig gewesen zu sein, wie überhaupt, selbst wenn der Baldachin wieder zugefügt werden sollte, immerhin ein Mifsverhältnis zwischen der Figur und dem breiten Rahmen bleiben wird. Auch der noch wenig an die spätgotische Brüchigkeit und Eckigkeit anklingende Faltenwurf könnte in Versuchung führen, die Entstehung der Figur selbst gleich nach 1450 anzusetzen, aber dem widerspricht die Tatsache, dafs das Monument des Gerbstädt dem des 1475 gestorbenen Hunold von Plettenberg (siehe unten) nachgebildet zu sein scheint. Genug, dafs zwischen der Gufstechnik der Figur selbst und der des Randes eine unvereinbare Kluft vorhanden ist, deren Erklärung möglich scheint, wenn man in der Figur selbst das Werk eines Erfurter Rotgiefsers — der Glockenguís blühte in Erfurt ja schon im XV. Jahrh. — annimmt, des Rahmens und Baldachins Herkunft aber in einer Nürnberger Giefserhütte und zwar der Hermann Vischers des Älteren sucht. Letzteres wird wenigstens nahe gelegt durch das Kompositionsschema des noch zu besprechenden Denkmals des Hunold von Plettenberg, als dessen Weiterbildung die gravierte Grabplatte des 1500 gestorbenen Herzogs Albrecht des Beherzten von Sachsen im Dom zu Meifsen betrachtet werden kann. Dadurch sind Daten: 1475 und 1500 gegeben, zwischen die man die Entstehung des Gerbstädt-Denkmals zwanglos einreihen kann. Denn vor 1472 wird das Denkmal sicherlich nicht fertig gewesen sein, sonst wäre es durch den Brand der Clementerie geschädigt worden. Dem aber widerspricht der heutige Denkmalsbefund.

Das obenerwähnte Denkmal des **Hunold von Plettenberg** steht nun im Südflügel des Kreuzgangs, es ist eine in eine Steintafel eingelassene, gravierte Ganzfigur mit Inschriftrand, in dessen Ecken die Evangelistensymbole in Medaillonform eingefügt sind. Der Stein mifst 2,62 × 1,56 *m*. Das Todesdatum ist 1475. Aus dem Unterrand der Inschrift erwächst, in der Art des Gerbstädt-Denkmals, umrankt von scharfgegliedertem spätgotischem Gerank die Fufsplatte, auf der Plettenberg in Überlebensgröfse steht. (Abb. 4.)

Während in den vorangegangenen Monumenten die Figuren durch den architektonischen Rahmen mit in den Hintergrund selbst hineinbezogen waren, ist hier die Figur von diesem befreit, wodurch sie räumlich zu gröfserer Geltung kommen konnte und selbständiger wurde. Dagegen mufste der Kontur möglichst geradlinig gehalten werden, um technische Hindernisse bei der Einlage und Befestigung in der Steinplatte zu vermeiden. Das erklärt die aufserordentliche Ruhe des Konturs, in dem sich übrigens schon das Streben nach monumentaler, geschlossener Wirkung, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten des XV. Jahrh. äufsert, verrät.

Mit gesenkten Augen wendet Plettenberg den Kopf nach links; die herabhängende Rechte hält ein Spruchband mit den Worten: *sit nomen domini benedictum*, eine Ausnahme für die Zeit. Die Linke hält ein Buch und gleichzeitig den Saum des schweren, grofsgemusterten Pluviale, das auf der Brust eine runde Schliefse zusammenhält. Dazwischen tritt die ebenfalls mit einem Damastmuster gezierte Dalmatica hervor. Die glatte Alba verdeckt auf der Fufsplatte in scharfen Brüchen auffallend die Füfse.

Das Gesicht zeigt ruhige, ganz unpersönliche, aber hoheitsvolle Züge, aus denen nur stille, andächtige Versenkung spricht. Es ist gleich den überzarten Händen nur in wenigen Strichen und ohne jede Schraffierung angelegt. Dadurch wirkt der Kopf, ist die Figur doch überlebensgrofs, etwas flau und leer. Im Gegensatz hierzu zeigt sich eine höchst eingehende Behandlung des Stofflichen. In grofsen, eckigen Zickzacklinien fällt das prächtige, mit Edelsteinborte und Franzen besetzte Pluviale hernieder. Das Granatapfelmuster ist peinlich genau auf ihm eingraviert, wodurch trotz der grofs angelegten Faltengebung, die energielose und müde Haltung Plettenbergs erst recht gesteigert wird. Ebenso eingehend ist das Beiwerk wie der Inschriftrand und die Evangelistensymbole behandelt; letztere sind in Vierpässe mit Zwickeln einkomponiert. Im Gegensatz zum Denkmal

Digitized by Google

des Gerbstädt mit seinen schon mehr im Sinne der Renaissance gezeichneten Ranken ist hier das Ornament an der Fufsplatte noch durchaus gotisch und strenger, was die Annahme rechtfertigt, dafs das Denkmal des Plettenberg jenem als Vorbild gedient habe.

Ein auffallend verwandtes Werk findet sich im Dom zu Naumburg: Die Grabplatte des Bischofs Dietrich von Buckenstorff (Bocksdorf). Der Bischof (Creeny S. 35) starb 1466, Hunold von Plettenberg 1475. Die naheliegenden Jahreszahlen unterstützen also die stilistischen engen Beziehungen. Die zeichnerische Behandlung ist bei beiden Denkmalen gleichartig, was am Deutlichsten die Gewandbehandlung lehrt. Hier wie da die gleiche scharfe und energische Faltengebung und der belebten Zickzack-Kontur der Mantelsäume. Auch das harte Auffallen und Umknicken der Alba und des unteren Pluviale-Saumes ist gemeinsam, wie auch die trotz des Reichtums im einzelnen etwas kleinlich und unruhig wirkende Brokatmusterung. Fast das gleiche Granatapfelmotiv des Pluviales bei Plettenberg kehrt wieder auf dem hinter Buckenstorff ausgespannten Vorhang. Auch die Edelsteinborten entsprechen sich, ganz abgesehen von der unpersönlichen Gesichtswiedergabe mit den gleichen krausen Stirnlöckchen. Am auffälligsten und schlagendsten macht sich die Verwandtschaft bemerkbar in den Evangelistensymbolen des Lukas und Markus. (Die beiden andern Symbole zu Naumburg rühren, wie Creeny vermutet, von einer ganz ungeschickten Ergänzung her.) Der einzige Unterschied, der bis auf den Millimeter entsprechenden Medaillons beruht in der verschiedenen Art der Hintergrundschraffierung. Auffallenderweise finden sich die gleichen Apostelsymbole — auch genau in der Anordnung der Erfurter Platte — beim Denkmal Friedrichs des Guten zu Meifsen, † 1464. Nur die Vierpafsumrahmung ist hier durch einzelierte Perlen und Edelsteine, entsprechend den Pluvialeborten bei Plettenberg und Buckenstorff, bereichert. (Vergl. Creeny S. 48 und Donadini.)

Abb. 4. Hunold von Plettenberg.

Letzteres Denkmal zeigt genau das gleiche Granatapfelmuster wie das des hinter Friedrich ausgespannten Teppichs. Die Beziehungen der drei Werke zu einander sind also so eng und naheliegend, dafs es geradezu erstaunlich scheint, wie Creeny die Übereinstimmung nicht bemerken und erwähnen konnte.

Die Platte des Plettenberg entstammt also einer Gieſserhütte, die nach feststehenden Zeichnungen in gröſserer Zahl Werke ähnlicher Art erzeugte. Nicht unmöglich scheint daher, dafs sich den obigen drei Werken noch weitere anreihen lassen. Es wäre dies sehr erwünscht zur Feststellung des Herstellungsortes und der betr. Hütte. Denn mit der Annahme, dafs die Platten aus Nürnberg und mit grofser Wahrscheinlichkeit aus Hermann Vischers d. Ä. Werkstatt stammen, ist man dem Meister wenig näher gerückt. Immerhin wird man künftig bei Versuchen, der Jugendentwicklung Peter Vischers näherzutreten, das Denkmal des Plettenberg nicht übersehen dürfen. Denn in ihm, das auf die bis dahin übliche architektonische Ausgestaltung der Grabplatten verzichtet, kündet sich der neue Geist an, unter Zurückdrängung des Beiwerks die Erscheinung

Digitized by Google

des Individuums als solche mehr hervortreten zu lassen und es zu statuarisch abgeklärter Unpersönlichkeit und Typik zu steigern.

Diese Richtung vertritt weiter das Denkmal des 1499 gestorbenen **Kanonikus Konrad Stein**, aufgestellt innen an der Südwand des Domes. Es zeigt die Figur des Gestorbenen, die in einen 2,21 × 1,41 *m* messenden Stein mit Inschriftrand und Evangelisten-Eckmedaillons eingelassen ist. (Abb. 5.)

Der Geistliche steht nach rechts gewendet, auf einer ganz einfachen, kleinen Fufsplatte, sein mit dem Barett bedecktes Haupt ist gesenkt, um in das von der Rechten gehaltene Buch zu schauen, in das die Linke blätternd fafst. Das linke Bein, als Spielbein, tritt am Knie unter der schweren Gewandung hervor. Die Füfse sind verdeckt. Auf der Fufsplatte steht ein Wappenschild mit einem schön stilisierten Lilienstengel.

Abb. 5. Konrad von Stein.

Der Verstorbene ist als kurzer, gedrungener Mann gebildet, mit charaktervollem, energischen Kopf und breiter von Locken an den Seiten umrahmter Stirn. Die starke Nase, der volle weiche Mund und das schwere, schlaffe Kinn scheinen so individuell, dafs Porträtwirkung erreicht wird. Auch die vollen Backen, der kurze mächtige Hals lassen auf ein Porträt schliefsen. Weniger charaktervoll und flau in der Betätigung sind die grofsen Hände. Die das Spielbein andeutende Falte am linken Knie wie sie gern auch der Holzplastik der Zeit eigen ist, bildet die einzige Schräge in den langen parallelen Senkrechten des Talars. Hierzu tritt in höchst wirkungsvollen Gegensatz der schwere, starre Stoff der Mozetta mit seinen kantigen, scharfen Brüchen und der rundlichen Pelzzaddelung. Eine einfachere und dabei klarere Gliederung der Gewandung ist eigentlich so gut wie unmöglich. Wird durch sie auf einen ruhigen, feierlichen Eindruck hingearbeitet, so noch mehr durch den erstaunlich vereinfachten Kontur der Figur selbst. Wie meisterhaft er durchgeführt ist, wie er trotz aller Geradlinigkeit doch belebt und schwungvoll erscheint, tritt bei einem Vergleich mit dem Kontur des Hunold von Plettenberg ins vorteilhafteste Licht. Dort noch ein allerdings zum Teil durch die Technik gefordertes Suchen nach ruhigen Linien, hier deren bewufste Anwendung. Diese Abgeklärtheit und statuarische Ruhe bedingen den Eindruck des durch seine Gröfse an sich gar nicht überwältigenden Denkmals, in dem jede Erinnerung an die Gotik verlöscht zu sein scheint. Im Gufs sehr geschickt durchgeführt, von tiefdunkler gleichmäfsiger Patina überzogen, ist es nachziseliert, aber so zart, dafs die eingeritzten Linien, vor allem die der Sammetmozetta und des ledergepreften Buchdeckels, die Gesamtwirkung nicht beeinträchtigen.

Der Einfachheit des Figürlichen entspricht die der Umrahmung, der Buchstabenform und der Vierpässe mit den Evangelistensymbolen. Auf deren Spruchbänder waren beim Denkmal des Plettenberg noch die Anfangsworte der betr. Evangelien eingegraben, auch war dort die Form der Medaillons, ähnlich denen des Gerbstädt, unruhiger und reicher gebildet; hier ist die ganz einfache und schlichte Form des Vierpasses wieder aufgenommen. Also auch hierin eine für die Zeit auffallende Beschränkung und ein Streben nach Vereinfachung. Sehr ungeschickt ist die Figur in den Stein einge-

Digitized by Google

lassen, sodafs sie, statt auf der Fufsleiste der Inschrift zu stehen, gewissermafsen in der Luft schwebt. Schon aus diesem Grund ist anzunehmen, dafs der Gufs nicht aus Erfurt stammt, sondern von auswärts.

Allem Anschein nach kommt das Denkmal aus einer süddeutschen Kunststätte. Nur dort konnte in Deutschland um die Jahrhundertwende ein Werk von solcher Klarheit und Abgewogenheit entstehen. In der Tat findet sich denn auch in den Domen zu Bamberg und Würzburg eine Reihe von Grabplatten, die sichtlich der gleichen Werkstatt entstammen. Es sind dies in der Nagelkapelle des Bamberger Doms die Platten des Georg von Aufsefs, † 1492, des Grafen Berthold von Henneberg, † 1495, und des Johannes Stein, † 1505. Im Würzburger Dom reihen sich als verwandt an die Denkmäler des Georg von Giech, † 1501, Martin von der Khere, † 1507, Albert von Bibra, † 1511, und des Petrus von Aufsefs, † 1522. Hierzu gehört auch eine, nunmehr von ihrer Umrahmung getrennte Einzelfigur eines Geistlichen an der Westwand des Kapitelhauses und das sogen. Denkmal des Richard von der Khere, † 1583, welch letzteres höchst wahrscheinlich bei der Befestigung an der Wand einen garnicht zugehörigen Inschriftrand und damit Namen erhalten hat. Vgl. Repertorium 1901, S. 38, Anm. 6.

Sind im grofsen Ganzen die obengenannten Würzburger Platten im Faltenwurf und Behandlung der Brokatgewänder reicher gebildet, so entsprechen die Bamberger Platten in der Zeichnung bis fast auf die einzelnen Linien dem Erfurter Denkmal des Stein. Georg von Aufsefs hält ebenfalls ein Gebetbuch; die strenge Anlage der Gewandung, besonders die Gebundenheit des unteren Saumes, läfst gar keinen Zweifel darüber, dafs für das eine wie das andere Werk der gleiche Entwurf verwendet wurde. Zudem sind die Figuren selbst nur um 1 *cm* in der Höhe verschieden. Eine ganz genaue Kopie dagegen scheint die Platte des Grafen Berthold von Henneberg zu sein; selbst die charakteristische Knickfalte am Knie fehlt nicht. Abgesehen von Wappenverschiedenheiten und Zutat von Baldachinen ist bei allen diesen Werken die Übereinstimmung in Anlage und Gesamtcharakter ganz erstaunlich und nur erklärlich durch die Annahme des fabrikmäfsigen Betriebes einer reichbeschäftigten Giefserhütte.

Inmitten dieser Plattengruppe steht das Erfurter Werk darin etwas vereinzelt da, dafs es im Detail am einfachsten gehalten ist. Vielleicht hängt es damit zusammen, dafs es zeitlich mit an der Spitze der Reihe steht. Noch fehlt der reiche Wappenschmuck der übrigen Denkmäler, noch sind die Vierpässe der Ecken ganz schlicht gegliedert, noch fehlt auch der Schmuck der Gewänder mit Brokatmustern. Dadurch, dafs es sich einer ganzen Reihe von Monumenten eingliedern mufs, sinkt natürlich seine Bedeutung, aber auch das nur bedingt, denn es entstammt ohne Zweifel der Peter Vischerschen Giefshütte.

Hier sind fabrikmäfsig zu ziemlich geringen Preisen zahlreiche Grabdenkmäler für Domherren etc. ausgeführt worden. Schon Bode („Deutsche Plastik" S. 143) wies „mit gröfster Wahrscheinlichkeit" diese Werke Vischer und dessen Söhnen zu, was Justi in seinen Vischer-Studien (Repert. 1901) schlagend bewies durch Vergleichung der verwendeten Brokatmuster. Aber selbst wenn diese neuen wichtigen Forschungen nicht vorlägen, würde doch aus stilkritischen Gründen die Erfurter Platte in das Werk Vischers einzugliedern sein. Denn es ergeben sich unverkennbare und naheliegende Verwandtschaften, sowohl in der Technik wie in der Auffassung der Persönlichkeit, mit bezeichneten Werken des Meisters.

Mit dem zeitlich nahestehenden Denkmal des Bischofs Johann IV. von Breslau, 1496 gefertigt, hat das des Stein etwas „Unlebendiges" in Kopf, Augen und Händen gemeinsam. Wie dort, so scheint auch hier der Körper zu gedrungen, der Kopf zu tief in den Schultern steckend und die Oberarme etwas zu kurz. Kein Wunder, dafs Lübke (P. Vischer) in dem Werk ein „tieferes Verständnis der Form" vermifste, ein etwas scharfes Urteil, das jedoch auch dem Denkmal des Stein gegenüber angewandt werden könnte. Doch mag zur Entschuldigung Vischers dienen, dafs er, der Besseres leisten konnte, dort, wo er an bestimmte festformulierte Aufgaben gebunden war, wie sie die Grabplatten boten, nur das gab, was vom Besteller verlangt wurde. Typisch hierfür sind ja die Platten der drei Bamberger Bischöfe Heinrichs III., Veits I. und Georgs II., die in der Gufstechnik und auch der Gröfse wie Vorstufen der Denkmalsreihe der Domherren in ihrer fabrikmäfsigen Ver-

Digitized by Google

wandtschaft wirken. Mufsten die Bischöfe entsprechend ihrer Würde in mehr repräsentativer Haltung dargestellt werden, so bedeuten die Platten der Domherren eine künstlerische Befreiung, indem Vischer stärkere Bewegungs- und Betätigungsmotive, wie das Lesen, einführte. Das Denkmal des Stein zu Erfurt zeigt dies Bestreben, die Figur persönlich zu gestalten, sogar unter völligem Verzicht auf eingehendere Behandlung des Stofflichen, wie sie die andern Denkmale zeigen, ohne aber deren künstlerischen Inhalt zu steigern. Deshalb wirkt das Werk reifer und bedeutender als jene durch die ganz bewufst angewendete Knappheit der Darstellung und das Streben nach Abklärung des Formalen, ein Streben, das fast zu weit geht, indem es ans Nüchterne streift. Und gerade dies spricht mit für Vischersche Provenienz.

Somit darf das Denkmal des Stein ohne Bedenken in das Lebenswerk Peter Vischers eingereiht werden als eine zwar nicht hervorragende, aber doch beachtenswerte Arbeit von unzweifelhaft monumentaler Wirkung. Letztere wird zu Erfurt dadurch verstärkt, dafs die Platte nicht, wie es in Würzburg und Bamberg der Fall ist, durch eng verwandte Nachbarn zur Dutzendware degradiert wird. Um so merkwürdiger erscheint es, dafs man sie nicht gewürdigt und in ihrem Wert als Erzeugnis der berühmtesten deutschen Giefserhütte erkannt hat.

Bemerkt sei noch, dafs die Evangelistensymbole unter Benutzung der gleichen Gufsform vorkommen am Denkmal des Bischofs Siegismund von Würzburg zu Meifsen, † 1457, des Bischofs Dietrich IV., † 1476, ebendort, und dem des Kanonikus Bernhard Lubranski (Kothe »Kunstdenkmäler des Stadtkreises Posen« 1896, Taf. 4.) im Dom zu Posen. Alle diese Denkmale sind reich ausgestattet durch Baldachine und Brokatmusterung. Dadurch, dafs das Denkmal des Lubranski durch das Brokatmuster von Justi für Vischer mit Sicherheit in Anspruch genommen werden konnte, was mit gröfster Wahrscheinlichkeit aus der Stilvergleichung bereits geschlossen worden war, ist aufser jenen Meifsener Platten das Denkmal des Stein zu Erfurt ohne jeglichen Zweifel als Werk der Vischerhütte gesichert.

Abb. 6. Johannes von Lasphe.

Zeigt das Monument des Stein bereits die formale Abklärung der Renaissance, so bietet das später als jenes datierte des Titularbischofs von Sidon, **Johannes von Lasphe**, noch Anklänge an die späte Gotik. Das Denkmal (Abb. 5) an der Südwand des Domes neben dem vorbesprochenen stehend, mifst 2,50 zu 1,61 *cm*. Es ist leider nur unvollständig erhalten, denn der Baldachin oder das Rankenwerk über des Bischofs Haupt ist ausgebrochen ebenso der Bischofstab und das einst von der Mitra überragte Wappen. Der Inschriftrand zeigt einfache Rosetten in Vierpässen. Die Minuskelinschrift weicht vom typischen Wortlaut ab, indem sie aufsergewöhnlich mit dem sonst den Inschriftschlufs bildenden Segenswunsch: „requiescat in sancta pace" beginnt; es folgen Name und Titel des Bischofs, dann heifst es: *hic sepultus* und nochmals: *requiescat in pace, amen*. Daran erst schliefst sich auffallenderweise die Angabe des Todesdatums: *17. Oktober 1510*. Da der Bischof 1508 zurücktrat und seine Ämter niederlegte, ist möglich, dafs die Figur selbst — in Gufs und Patina

Digitized by Google

vom Inschriftrand abweichend — schon zu Lebzeiten des Bischofs bestellt und gegossen wurde.

Der Bischof steht in gerader Haltung da; nur sein Haupt ist unmerklich zur Seite geneigt. Obwohl das Gesicht ganz von vorn gebildet ist, scheint die Mitra leicht von der Seite gesehen, eine an sich zwar unwesentliche, aber nicht unwirksame Achsenverschiebung. Mit grofsem Geschick sind die schweren Gewänder des Bischofs behandelt. Die von der Mitra herabfallenden Bänder vermitteln sehr geschickt den Übergang von dem kleinen, zierlichen Kopf zu dem durch die feierliche Wucht der Gewänder breit erscheinenden Körper. Ein prunkvolles, kaum mehr gotisch zu nennendes Kleinod schliefst den schweren, mit Edelsteinborte besetzten Chormantel. In grofsen Linien fliefst die Tunika fast glatt hernieder, in wirkungsvollen Gegensatz gebracht zur lebendig und willkürlich gefältelten Alba. Dort ist die Stoffbehandlung manieriert, gerade so wie unterhalb des rechten Armes. Aber dadurch wird sichtlich auf eine pathetische Wirkung hingearbeitet, auf grofse dekorative Linien. Ersichtlich ist dies auch aus der Behandlung des Humerale und der wie vom Wind bewegten Säume des Pluviale. Jedoch ist durch den Wechsel zwischen ruhigen und belebten Flächen ein Ausgleich geschaffen, so dafs das feierliche Pathos nicht gestört wird. So steht das Denkmal als beachtenswerte künstlerische Leistung da.

Durch hervorragende Porträtwirkung zeichnet sich der Kopf des Bischofs aus. Wir schauen in ein müdes, leidendes Gesicht mit dem Ausdruck der Resignation und Krankheit. Zwar haben die Augen einen beobachtenden Ausdruck, indem deren Winkel emporgezogen sind und die Nasenwurzel scharf herausmodelliert ist, doch widersprechen die kleinen Augen mit schweren Deckeln der in der Stirn- und Nasenpartie sich äufsernden Energie. Die Backenknochen treten unter den welken Wangen hervor; der kleine Mund zeigt schlaffe, hängende Winkel. Weich und breit ist auch das faltige Kinn angelegt. Von den Mundwinkeln zieht sich ein manierierter Sehnenstrang zum Hals hinunter. Dies alles verleiht dem Kopf lebendigste Porträtwirkung, die mit dem in ihr angeschlagenen müden und elegischen Ton in der Erfurter Plastik allein dasteht und an fränkische Kunstübung anklingt.

Darauf hin weist auch die ganze pathetische Auffassung und die Gewandbehandlung. Trotz des Flachreliefs ist durch geschickte Modellierung, ähnlich wie beim Denkmal des Stein Tiefenwirkung erreicht. Das goldbraune Metall zeigt merkwürdige Weichheit der Kanten, und trotzdem ist der Eindruck nicht verschwommen, die grofsen Linien wirken auch heute noch siegreich, trotzdem die Platte durch Abschleifung an Schärfe eingebüfst hat.

Wie beim Denkmal des Stein weisen also die künstlerischen Beziehungen wiederum nach Süden, nach Franken. Und wiederum bietet ein im Dom zu Würzburg erhaltenes Werk, die Grabplatte des Bischofs Lorenz von Bibra, † 1519, die nächsten Anklänge; ein Werk; (bereits von Lübke für Peter Vischer in Anspruch genommen, dem sich Bode in seiner deutschen Plastik S. 143) anschliefst. Diese Platte ist repräsentativer und strenger im Aufbau, da der Bischof Schwert und Stab in beiden Händen zu halten hat. Bei dem Titularbischof Johannes zu Erfurt wurde von dem Künstler das genrehafte Motiv des Buchhaltens zur Armbetätigung herbeigezogen. In der Durchführung der Einzelzüge ergeben sich nahe Beziehungen zwischen den Platten. Hier wie dort die gleiche Porträtcharakteristik und pathetische Auffassung. Auch die Baldachine aus Rankenwerk haben einander entsprochen. In der Reliefbehandlung beider Denkmale zeigt sich eine weiche, flüssige Modellierung, wie sie die des Kanonikus Stein nicht so ausgesprochen und etwas trockener bietet. Dagegen spricht, so sehr die Technik es nahe legt, die Art der Zeichnung nicht für Peter Vischer selbst.

Für die „Visierung" der Würzburger Platte hat denn auch Bode (S. 143) an Tilmann Riemenschneider gedacht, mit dessen Gewandbehandlung und Zeichnung er Verwandtschaft feststellte. Nun geht jedoch die Erfurter Platte, so eng auch sonst die Berührungen sind, über die Würzburger in zeichnerischer Freiheit hinaus, auch wenn anderseits die gleichen schwungvoll graziösen Initialen der Inschriften auf die gleiche Werkstatt hinweisen. Die Würzburger Platte ist nun neuerdings als zweifelloses Werk der Vischerschen Giefserhütte durch Justi in Anspruch genommen worden. Demnach darf man die Erfurter Platte auch in die Erzeugnisse der berühmten Werkstatt einreihen. Das gestattet u. a. die Vergleichung mit den Reliefs

Digitized by Google

an den Schmalseiten der Tumba des Bischofs Thilo von Trotha zu Merseburg, † 1514. Die graziösen Weihrauch-Engel dort zeigen, wie die Platte des Bischofs Johann von Lasphe, die gleiche, mehr im Sinne der fränkischen Spätgotik gehaltene Modellierung im Gegensatz zu der mehr abgeklärten im Renaissance-Sinn etwas vom Pathos des Veit Stofs klingt in dieser Formengebung nach, wogegen die Art der Kopf-Charakteristik durchaus an Wohlgemuthsche Typen erinnert.

Die Bedeutung der Platte des Bischofs Johannes ist damit kunstgeschichtlich gegeben. Sie gehört nicht

Abb. 7. Johann von Heringen.

ruhigeren Gewandbehandlung (Stein). Die Erklärung für diese formalen Verschiedenheiten ist gegeben durch die Annahme, dafs hier die Hand eines Sohnes von Peter Vischer und zwar höchst wahrscheinlich die des Johannes Vischer, einsetzt, der seine Ausbildung bei einem Holzschnitzer Frankens genossen haben mufs. In der Gewandstilisierung zeigt sich deutlich das Nachwirken der Holzplastik, sogar zu den hervorragenden, aber beachtenswerten Werken der Vischerschen Hütte und zwar zeigt sich in ihr eine Künstlerhand, die mehr und stärker als Peter Vischer selbst von der fränkischen zeitgenössischen Kunst, sei es nun von Riemenschneider, Stofs oder Kraft beeinflufst ist und dem allgemeinen Geschmack der Zeit nicht so energisch

Digitized by Google

und fest gegenüber steht, wie der Meister der Hütte, Peter Vischer, selbst.

Besser erhalten ist das Grabdenkmal des 1505 gestorbenen **Johann von Heringen.** In eine $2{,}23 \times 1{,}27$ *m* grofse Steinplatte ist das Brustbild des Verstorbenen (Abb. 7) eingelassen. Ein Inschriftrand mit Wappen an den Ecken umzieht den Stein. Auffallend ist die Beschränkung auf das Brustbild; es ist möglich, dafs Billigkeitsgründe hierbei mitgesprochen haben. Denn dafs eine Reihe schlechter Platten um die Jahrhundertwende sich in Erfurt mit der Einlage von metallenen gravierten und plastischen Köpfen, Kelchen und allenfalls auch Händen begnügte, kann schwerlich auf die Anlage des Denkmals eingewirkt haben. Die Erzplatte selbst mifst 73 zu 58 *cm*, sie ist bei Creeny (S. 59) abgebildet unter Verzicht auf kunsthistorische Würdigung.

Dargestellt ist in Lebensgröfse der Kanonikus, der mit der Rechten den Stiel des Mefskelchs hält, den die Linke am Fufs stützt. Hinter dem Kopf ist ein Brokatteppich mit Granatapfelmuster ausgespannt. Rankenwerk füllt die oberen Zwickel und bildet eine Art Nische für den Kopf. Die Komposition ist unendlich einfach und selbstverständlich, der gegebene Raum ist mit fabelhafter Sicherheit ausgefüllt. Diese Klarheit läfst die liebevolle Einzelbehandlung der Ranken, des Vorhangs und der schweren Sammetmozetta zurücktreten; im Gegenteil lenkt dies alles nur um so eindrucksvoller den Blick auf das edle, ruhige Gesicht des Kanonikus und dessen Kelch. Die hoheitsvolle Gelassenheit des Geistlichen, dessen Augen, scharf beobachtend, leicht nach der Seite schauen, während der Kopf sonst völlig von vorn gesehen ist, strahlt aus auf den Beschauer, der, je länger er vor dem Werk steht, um so mehr gefesselt wird.

Kein Geringerer als Lübke hat es bisher als einziger Kunsthistoriker gewürdigt; in seiner Geschichte der Plastik spricht er von der „überaus geistreich behandelten Platte mit dem herrlichen, geistdrucksvollen Kopfe", der sich anscheinend als hochbedeutsames Porträt darstellt. Und doch ist es kein Porträt trotz der guten und doch scharfblickenden Augen, trotz der energischen Nase, trotz der hochgezogenen Augenbrauen und des wohlgebildeten Mundes, trotz des kräftigen, durch das Alter gemilderten Kinnes. Es ist ein Idealbild von reifster, innerer Abgewogenheit.

Vor der Beantwortung, welcher Künstler die der Platte zu Grunde liegende Zeichnung gefertigt haben könne, scheint der Versuch angebracht, des Werkes Herkunft zu ergründen. Aus Erfurt kann es wegen seiner hervorragenden Qualitäten nicht stammen, es mufs aus der ersten Giefserhütte der Zeit, der Peter Vischers zu Nürnberg kommen. Dafs Vischer nach Erfurt Werke lieferte, ist in Vorstehendem dargelegt worden, auch hat er später das Epitaph des Rechtsgelehrten Henning Goden, † 1521, gefertigt. In Weimar, Naumburg, Merseburg, d. h. in benachbarten thüringisch-sächsischen Landen finden sich Erzeugnisse der Vischer-Hütte. Es wäre geradezu unwahrscheinlich, stamme das Denkmal des Heringen — man vergleiche, um ein bekanntes Beispiel herauszugreifen, das Rankenwerk mit dem der Meifsener Platte der Herzogin Amalie zu Meifsen, † 1502 — nicht von dort, weist es doch seine ganze Technik, vor allem die Verwendung des Teppichs mit dem Brokatmuster, dorthin.

Diese Annahme verdichtet sich zur Gewifsheit beim Vergleich mit der Grabplatte des Eberhard von Rabenstein zu Bamberg, † 1505. Bedauerlich ist zwar, dafs diese Platte sehr an Schärfe eingebüfst hat. Die feineren Partien sind abgeschliffen und die Patina ist ungleichmäfsig. Trotzdem ist die Technik völlig gleich auf beiden Denkmalen, zu welcher Erkenntnis ich schon kam, ehe mir das Werk Creenys, der die Identität der Mache feststellte, bekannt war. Doch ist das Bamberger Werk reicher im Gerank durch Hinzufügung einer etwas plumpen Blume und je eines Putto in den oberen Zwickeln. In Kopf- und Handhaltung sind zeichnerische Ähnlichkeiten vorhanden, wie auch in der Behandlung des Details. Doch ist das Denkmal Rabensteins flüchtiger und liederlicher ziseliert. Die Schattenlagen sind durch Kreuz- und Querlagen härter angegeben als bei Heringen, woselbst die Querlagen kaum durchgeführt sind. Die Haarbehandlung ist in Bamberg schematischer und schulmäfsiger, die Augen durch starkes Ausbohren der Pupillen starrer und weniger lebensvoll. Und doch gibt eingehende Vergleichung die Gewifsheit, dafs beide Werke von einander abhängig sind, dafs die Platte des Rabenstein nur eine erweiterte (Ganzfigur), jedoch künstle-

Digitized by Google

risch weniger geschlossene, auch technisch schwächere Form der des Heringen ist. Nun ist neuerdings, wiederum durch Justi, die Bamberger Platte als Werk Vischers gesichert worden; damit aber ist jeder Zweifel, woher die Erfurter Platte kommt, ebenfalls beseitigt.

Der grofse Wert der letzteren ist bedingt durch ihr Herausfallen aus der handwerklichen Mittelware der Vischerhütte. Abgesehen von wenigen Ausnahmen, wie dem reifen und durchgeistigten Idealbild der Herzogin Sidonie zu Meifsen und dem des Kardinals Friedrich Kasimir, † 1510, zu Krakau, sind die Züge der Gestorbenen meist unpersönlich und typisch. Und hier nun ein jener Krakauer Platte nahestehendes Werk von wahrhaft grandioser Vereinfachung in der Wiedergabe der Erscheinung, ein Werk von sprühender Wirkung und innerem Gehalt! Eine Zeichnung, weit über das sonst bei Vischer Typische hinausgehend! — Das scheint geeignet, die alte Streitfrage, ob Vischer etwa Entwürfe und Vorlagen anderer Künstler benutzt habe, wieder aufzugreifen. War Vischer in der Lage, eine solch hervorragende Zeichnung selber zu entwerfen, dann ist er bis jetzt nach seiner malerischen Veranlagung hin unterschätzt worden, denn dann kann er an Kühnheit und Wucht des Stils wetteifern mit dem Gröfsten seiner Zeit: mit Albrecht Dürer.

In der Zeichnung steckt eigentlich nur Dürerisches. Man erinnere sich an Dürers Porträts, die abgesehen von den letzten Werken, Brustbilder sind mit sich betätigenden Händen. Bei ruhiger Haltung und Würde bringen diese Porträts meist scharf ausblickende, beobachtende Augen und Hände, die im nächsten Augenblick ihre Stellung wechseln werden. Zwar äufserlich ruhig, sprühen die Dargestellten von Kraft und innerem Wollen. In der Durchführung der Muskulatur liebt Dürer eine nur ihm eigene, nachher von seiner Schule vergröberte Darstellungsweise, die man bei ihm, dem einstigen Goldschmied-Lehrling, am besten mit Heraustreiben von Innen nach Aufsen bezeichnen mag und deren Folge eine Belebung und Schwingung der Linien ist. Besonders wie er das Kinn sich aus den Wangen heraus hervorrunden, wie er den Kontur der Lippen belebt und auf- und abschwellen läfst, wie er die Tränendrüsen hervorhebt, das alles findet sich hier wieder. Auch die merkwürdig belebte rechte Hand, an der sich der Ringfinger vom Mittelfinger löst, um die Umrifslinien recht reizvoll und lebendig zu gestalten, erinnert an Dürers Münchener Selbstporträt. Weiter ist kennzeichnend die liebevolle Behandlung der Tracht. Bei grofser Vereinfachung doch ein Reichtum kleiner Einzelzüge, Gründlichkeit und Genauigkeit in der Wiedergabe des Kostümlichen. Man beachte z. B. die Schlinge der Mozetta, deren Gegenstück sich an der Platte der Herzogin Sidonie zu Meifsen findet. Schliefslich die Faltenbehandlung mit ihren schmalen, scharfen und beschatteten Brüchen und die wie aus einer Drahtschlinge geformten „Augen". Genug, dafs aus der Platte Dürerischer Geist mit unverkennbarer Kraft spricht. Welche Schlüsse daraus zu ziehen gestattet ist, möge weiteren Betrachtungen überlassen bleiben.

Mit diesem vortrefflichen Werk ist die Zahl der der eingehenden Würdigung werten Grabdenkmäler aus Erz erschöpft, denn das Epitaph des Henning Goden von Peter Vischer, ein Werk von vornehmster formaler Abklärung, ist von der Fachwissenschaft genugsam gewürdigt worden durch das Vorhandensein des gleichen Gusses zu Wittenberg. Auf eine Besprechung in diesem Zusammenhang kann also verzichtet werden.

Die späteren Erfurter Arbeiten haben nur bedingtes Interesse; die Platten der Bischöfe Paul Huthen, † 1532, und Wolfgang Westermeyer, † 1568, spielen gegenüber denen des Stein und Bischofs Johannes eine klägliche Rolle. Von Interesse ist die umfangreiche gravierte Platte des Eobanus Ziegler, im Domkreuzgang (abgeb. bei Creeny S. 66). Von den kleineren epitaphartigen Wappen- und Inschriftplatten haben die monogrammierten des Erfurter Glockengiefsers Melchior Möhring ein lokales Interesse; ein paar weitere kleine Tafeln dürften von Peter Mülich-Zwickau, dem auch in Weimar vertretenen Schwiegersohn Peter Vischers, herrühren. Doch treten alle diese Werke zurück vor den oben einzeln behandelten bedeutsameren Schöpfungen, die aus ihrer Nichtbeachtung gezogen und zur Würdigung gebracht zu werden verdienten.

Weimar. Dr. Otto Buchner.

Digitized by Google

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XIV. (Mit Abbildung.)

29. Hölzerner Krummstab der Frührenaissance, Samml. Clemens (Kat.-Nr. 2561).

Diese aus Nufsbaumholz geschnitzte Krümme nebst Manubrium, 55 *cm* hoch, unten 6 *cm* im Durchmesser, oben $2^1/_2$ bis 4 *cm* dick, hat entweder einer nahezu lebensgrofsen Bischofsfigur als Attribut gedient oder, was noch wahrscheinlicher sein dürfte, einer Abtissin als Abzeichen ihrer Würde; denn ganz aus Holz gebildete Stäbe pflegten den Bischöfen nicht bei ihren Funktionen zu dienen, sondern nur als Bestattungsbeigabe. — Das vorliegende Exemplar zeichnet sich durch einen gewissen Reichtum aus und durch eine originelle, dem Material vortrefflich angepafste Behandlung, wie sie sich namentlich zeigt in dem flachen, handlichen Relief, und in der geschlossenen, kompakten, Verletzungen nach Möglichkeit ausschliefsenden Art der Konstruktion, so dafs dasselbe gerade in dieser Hinsicht als sehr lehrreich und mustergültig bezeichnet werden darf. — Von dem achteckigen gut profilierten Ring, in den der Rundstab sich einzufügen hatte, leitet eine durch fünf Blätter verzierte Hohle zur Rundung über, die in leichter Anschwellung durch fünf Saulchen gegliedert ist. Zwischen diesen stehen unter Rundbogen je eine Relieffigur: St. Ursula, St. Johannes Baptist, drei nackte Engel; acht Blätter vermitteln den wiederum achtseitigen Ring, und aus diesem wächst in viereckiger Führung die birnförmige Krümme, die in den flachen Kehlen auf beiden Seiten mit ausgesparten Rosetten verziert ist. Mit eng anliegenden Blattkrabben ringsum besetzt, läuft die nur wenig sich verjüngende Krümme unter der Mitte harmonisch in einen Blattwulst aus. Über demselben thront, die Öffnung sehr geschickt füllend, auf einer Blattkonsole unter einer offenen Arkade die Gottesmutter als Relieffigur, und sehr durchsichtig gehaltene Blattvoluten füllen neben den beiden Rundsäulchen die Zwickel aus. — Architektur und Ornament verraten italienische Einflüsse, während im übrigen die süddeutschen Formen vorherrschen, wie sie im III. Jahrzehnt des XVI. Jahrh. in Übung waren. — Die aus einem Stück geschnitzte Stabbekrönung war ursprünglich polychromiert, daher mit Kreidegrund versehen, dessen Reste, weil die Feinheiten des Schnitzwerks verdeckend, entfernt wurden.

Schnütgen

Digitized by Google

Bücherschau.

Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie publié par le R. P. dom Fernand Cabrol, Bénédictin de Solesmes. Paris, Letouzey et Ané. 12 rue du Vieux-Colombier.

Neben dem Dictionnaire de la Bible und dem Dictionnaire de Théologie catholique läßt der überaus rührige Pariser Verlag den vorbezeichneten Dictionnaire erscheinen, der 4 Bände in 4° umfassen soll in Lieferungen von 320 Spalten (Preis 5 Fr.). — Die Herausgabe hat der bekannte Liturgiker Cabrol übernommen, und er, wie seine Mitarbeiter, von denen namentlich Leclercq der bekannte Archäologe, dom Besse, dom Gallard, Ermoni, Allard genannt seien, bürgen für durchaus gediegene Leistung, welche den enormen Fortschritten der Wissenschaft auf diesen, durch neuere Forschungen und Entdeckungen wesentlich erweiterten Gebieten vollkommen gerecht wird und das reiche Material in klarer, gründlicher und zuverlässiger Weise behandelt. — Seit dem Erscheinen des (in Deutschland zur Zeit durch Kraus eingeführten) Dictionnaire des antiquités chrétiennes von Martigny hat die altchristliche Archäologie (in ihrer Ausdehnung bis auf die karolingische Epoche) vielfach eine neue Gestaltung gewonnen auf dem Gebiete der Kunst, noch mehr auf dem der Gebräuche und Kostüme, der Ikonographie, Symbolik, Paläographie u. s. w. Auf dem Gebiete der Liturgik, der Lehre von den einzelnen Riten und ihren vielseitigen Entfaltungen fehlte es bisher noch ganz an einem zusammenfassenden größeren Werke. — Die Aufgabe, welche die Verfasser sich gestellt haben, ist also gewaltig und der Umstand, daß sie den Text durch zahlreiche Illustrationen begleiten wollen, steigert die Hoffnung auf ein durchaus instruktives (also alphabetisch geordnetes) Lexikon. — Die 1. Lieferung desselben von *A-Ἀ* bis „Accusation" (contra les Chrétiens) liegt vor, und 61 sehr scharfe sumeist ganz neue Abbildungen erläutern den etwas klein, aber ungemein deutlich gedruckten, höchst übersichtlich geordneten Text. — Jeder Artikel beginnt mit einer knappen Disposition und an der Hand derselben ist die Orientierung sehr leicht. Mit der größten Sorgfalt ist die ungemein ergiebige Literatur unter dem Text vermerkt und in diesem selber die von zahllosen Notizen, Zusammenstellungen, illustrativen Einzelheiten durchwobene Entwicklung so anschaulich, daß die Lektüre des an sich ernsten Buches erheblich erleichtert wird. — Der erste Artikel *A-Ω* ist eine geradezu erschöpfende Darlegung des weitschichtigen Materials, der Artikel „Abbaye" eine manches Neue bietende Studie, „Abécédaire" eine sehr gelehrte Abhandlung, „Abercius" eine höchst eingehende, klare Behandlung dieser viel ventilierten Inschrift, nicht minder „Abgar" und noch mehr „Abrasax" und „Abréviations". Auch „Abside" bietet viel Neues, erst recht „Accent" mit vielen Noten, sowie „Acclamations" (ohne Erwähnung der Kirschschen Schrift) mit manchen Abbildungen. — Also ein hochbedeutsames Werk, welches für die deutschen Studien gerade sehr gelegen kommt, daher gewiß große Beachtung finden wird. Schnütgen.

Der Brunnen des Lebens von Hans Holbein, von Artur Seemann.

Dieser Sonderabdruck aus der »Zeitschrift für bildende Kunst« Seite 197—206 bringt eine Farbentafel von dem mehrfach besprochenen, aber bislang nicht abgebildeten, im königl. Schlosse zu Lissabon befindlichen, figurenreichen, merkwürdigen Gemälde, welches die in einer Landschaft vor einer Ballustrade thronende Gottesmutter in der Umgebung von Heiligen und Engeln darstellt und die Signatur trägt: *IOANNES HOLBEIN FECIT 1519.* Diese mannigfach, namentlich von den Vertretern des niederländischen Ursprungs angefochtene Aufschrift hält der Verfasser wohl mit Recht für authentisch und prüft an der Hand eines sehr ausgiebigen und instruktiven, urkundlichen wie literarischen Materials und umfangreicher Abbildungen von Gemälden, Reliefs, Handzeichnungen, die Frage, ob das Bild von Hans Holbein dem Aelteren, seinem jüngeren Bruder Sigmund, oder seinem Sohne Hans herrührt, mit dem Ergebnis, daß Hans Holbein der Jüngere es im Alter von 22 oder 23 Jahren als sein Meisterstück gemalt hat. Die mancherlei Erwägungen und Gründe, die der Verfasser in geschickter Kombination geltend macht, sind wohl geeignet, die Urheberschaft von dem Vater, für den die meisten Kunstkritiker plädieren, auf den Sohn zu übertragen.

Schnütgen.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. XXIII. Heft. Die Kreise Halberstadt Land und Stadt. Bearbeitet von Dr. Oskar Doering, Provinzialkonservator in Magdeburg. Halle 1902, Hendel. (Preis 20 Mk.)

In diesem lange vorbereiteten Bande tritt der Halberstädter Landkreis an Bedeutung weit hinter dem, allerdings ganz ungewöhnlich reichen Stadtkreis zurück, obgleich es auch in jenem nicht an hervorragenden Denkmälern fehlt, wie die romanischen Anlagen in Deersheim, Grofs-Quenstedt, Rhoden, Stötterlingenburg, Ströbeck, Wehrstedt, Westerburg, die frühgotische Kirche in Derenburg und namentlich in Osterwieck, wo noch sonstige Merkwürdigkeiten auch auf dem Gebiete der durch den ganzen Kreis verbreiteten Fachwerkbauten. — Dem Stadtkreise ist eine lange geschichtliche Einleitung gewidmet und die Stadttopographie behandelt a) Burgmauer, Stadtmauer, Tore; b) Straßen; c) Märkte; d) Begräbnisplätze und nicht mehr vorhandene kirchliche wie weltliche Gebäude, dann die noch vorhandenen kirchlichen Gebäude, die, 7 an der Zahl, bei 200 Seiten füllen, die Klöster, Hospitäler, Kommisse, Kathaus, die zahlreichen hochbedeutsamen Wohnhäuser, zuletzt Sammlungen und Brunnen. Den Ausgangs- und Mittelpunkt bildet der Dom, der als Bauwerk und besonders hinsichtlich der Ausstattung kaum seines gleichen hat, und an ihn schließen sich aus der romanischen Zeit an die überaus merkwürdige Liebfrauenkirche, St. Moritz, St. Paul, St. Burchard, aus der gotischen Periode die Martini-, Andreas-, Katharinen-, Pauli-Kirche u. s. w., alle hinsichtlich ihrer Bauart, wie

Digitized by Google

ihrer Ausstattung sehr charakteristisch, und was an Stein-, Ton- und Holzskulpturen, an Wand-, Tafel-, Glasmalereien, an Altären, Taufbrunnen, Möbeln aller Art, an Kleinkunstgegenständen, Geweben, Stickereien etc. der frühen und späteren Zeit hier erhalten blieb, stellt einen ganz außerordentlichen Reichtum von Arten, Formen, Techniken dar. — Das Alles übersichtlich zu inventarisieren, verständlich zu beschreiben, war keine kleine Aufgabe; der Verfasser hat sie gut gelöst, für seine Zwecke die Archive mit Fleiß und Erfolg durchforscht, die Literatur studiert, die Gegenstände geprüft, an abbildlichem Material 234 Nummern beigebracht, also sehr weit hinaus über das früher bereits reichlich zugemessene Maß. Daß manche Bestimmungen zu allgemein, einzelne zweifelhaft sind, fällt nicht ins Gewicht. — Dem geschichtlichen, geographischen und kunststatistischen Register, das mit enormem Fleiß in praktischer Disponierung zusammengestellt ist, darf alle Anerkennung gezollt, dem Verfasser gratuliert werden zum mühsam vollendeten Werk.

Schnütgen.

Moderner Cicerone der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart. 1. Florenz mit 234 Abbildungen. Von Dr. P. Schubring. (Preis geb. 4,50 Mk.) 2. Rom II. Neuere Kunst seit Beginn der Renaissance. (Mit 159 Abbildungen.) Von Prof. Dr. Otto Harnack. (Preis geb. 4 Mk.)

Diese neuen Führer durch die bedeutendsten Kunststätten unterscheiden sich von den Reisebüchern nicht nur durch die zahlreichen (trotz ihrer Kleinheit durchweg sehr klaren) Abbildungen, sondern auch durch die stellenweise sehr eingehende Erklärung der einzelnen Kunstwerke. Da diese nach Maßgabe ihrer Verteilung in die einzelnen Säle, also topographisch vorgeführt werden, so kann die Entwicklungsgeschichte nicht zu ihrem vollen Recht kommen, desto mehr die Bedeutung einzelner Meister und Werke, von denen manche in sehr geschickter und fruchtbarer Weise dem Verständnisse näher gebracht werden, dank der Vertrautheit der Verfasser mit denselben. Der instruktiven, originellen Art, mit der namentlich Schubring seine Aufgabe löst, darf das Lob ungewöhnlicher Lebendigkeit und Anschaulichkeit gespendet werden. — Das Format ist handlich, die Ausstattung sehr gefällig, die Illustration tadellos bis auf einige, einzelnen Reisenden vielleicht minder konvenable Darstellungen. — Das erste Büchlein (Florenz) behandelt die Gemäldegalerien der Uffizien und des Palazzo Pitti, Bargello, Domopera, Akademie und kleinere Sammlungen. — Das zweite Büchlein (Rom) ladet zum (auch die Baudenkmäler berücksichtigenden) Kundgang ein von Porta del Popolo zum Petersplatz, durch den Vatikan, San Pietro und die Kirchen auf dem Gianicolo, durch die südlichen, durch die östlichen Stadtteile. Die Hochrenaissance (im Unterschiede von der Frührenaissance in Florenz) steht hier im Vordergrund, und es gelingt dem Verfasser, von ihr ein anschauliches Bild zu geben (ohne daß jedoch die unmittelbar vorhergehenden Perioden ganz ausgeschlossen werden). Bilder- und Künstlerverzeichnisse erleichtern die Orientierung in beiden Büchlein, die wegen ihrer unterweisenden, anregenden Art der Führung und Erklärung warm empfohlen zu werden verdienen, zugleich als Vorläufer für die auch auf andere Kunststädte, nicht nur Italiens, auszudehnende Führungen.

Schnütgen.

»Christliche Kunst.« Herausgegeben von der „Gesellschaft für christliche Kunst" in München. Mit erläuterndem Text von S. Staudhamer.

Dieses Prachtwerk, welches in Lieferungen à fünf Blatt (Preis 3 Mk.), von denen fünf einen Band bilden, erscheint, soll hervorragende Kunstwerke religiöser Art, alte wie neue, in farbigen Nachbildungen (30 à 20 *cm* mit Rand) bieten, also eine „Galerie christlicher Meisterwerke von den Anfängen klassischer Leistungen bis zum heutigen Tag", und kunstgeschichtliche Notizen wie ästhetische Winke sollen die einzelnen Bilder begleiten. — Die I. Mappe enthält: Thronende Madonna von Bellini, Madonna mit Kind von Tizian, die Geburt Christi von Schongauer, Glaubensstark (Märtyrin vor dem letzten Kampf) von Cornicelius, Grablegung von Fugel. Die Reproduktionen lassen inbetreff der Zeichnung wie der Farbenstimmung nichts zu wünschen übrig, so daß auch in technischer Beziehung zuversichtliche Hoffnungen berechtigt erscheinen. — Hinsichtlich der Meister wie der Darstellungen wird es gewiß an Mannigfaltigkeit nicht fehlen, und daß namentlich auch die deutschen und flämischen Maler des XV. und XVI. Jahrh. ausgiebig vertreten sein werden, ist wohl mit Sicherheit zu erwarten.

G.

Waudschmuck-Sammlung von Meisterwerken klassischer Kunst nach Original-Aufnahmen läßt die „Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst (Berlin SW, Friedrichstraße 10) durch Professor Dr. V. von Loga herausgeben, und die I. Publikation besteht in einer Folge großer Kunstblätter, welche die Hauptwerke der klassischen Malerei vom XV. bis in das XIX. Jahrh. umfassen soll. Von diesen sind bereits 56 erschienen (Papiergröße 73 : 95 *cm*, Bildgröße höchstens 55 : 45 *cm*), vorzügliche Kupferdrucke auf China, à 10 Mk. (mit Rahmen 20 Mk.). Die alten Flamländer, Spanier, Italiener (namentlich Raffael) sind vertreten, vielmehr noch die Niederländer (besonders Hals, Rembrandt, Ruijdaal, dazu van Dyck und Rubens). Die Auswahl verdient alle Anerkennung, da die Darstellungen leicht verständlich, durchaus ehrbar und von guter dekorativer Wirkung sind. — Die 4 mir vorliegenden Probeblätter: Sixtina von Raffael, Zinsgroschen von Tizian, Ecce homo von Reni und Delft von Vermeer sind wahre Musterdrucke: kräftig und klar, abgetönt und warm, so daß sie von den Originalen eine Vorstellung vermitteln, wie sie beim Verzicht auf Farbe besser kaum denkbar ist. In einem passenden Rahmen, sei es mit oder ohne Rand, sind die Kunstblätter hinsichtlich des ernsten, würdigen, imposanten Eindrucks nicht leicht zu überbieten, zumal bei so bescheidenem Preis.

Schnütgen.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Die metallenen Grabplatten des Erfurter Domes. (Mit 7 Abbildungen.) Von OTTO BUCHNER 161

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. XIV. (Mit Abbild.) 29. Hölzerner Krummstab der Frührenaissance, Sammlung Clemens. Von SCHNÜTGEN 187

II. BÜCHERSCHAU: Cabrol, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. I. livr. Von SCHNÜTGEN 189

Seemann, Der Brunnen des Lebens von Hans Holbein. Von SCHNÜTGEN 190

Doering, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Kreise Halberstadt, Land und Stadt. Von SCHNÜTGEN 190

Moderner Cicerone. 1. Florenz von Schubring; 2. Rom II. Neuere Kunst von Harnack. Von SCHNÜTGEN . . . 191

Staudhamer, Christliche Kunst. Von G. 192

von Loga, Wandschmuck-Sammlung von Meisterwerken klassischer Kunst. Von SCHNÜTGEN 192

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. September 1903.

Digitized by Google

PA 26.2

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XVI. JAHRG. — HEFT 7.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1903.

Digitized by Google

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer grösseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.

Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrat RENÉ v. BOCH (MECHTLACH).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Domkapitular Dr. DÜSTERWALD (KÖLN).
Professor W. EFFMANN (BONN-KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Von diesen bilden die Herren VAN VLEUTEN, ALDENKIRCHEN und SCHNÜTGEN den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Digitized by Google

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer grofseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.

Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD von Trier.

Rentner VAN VLEUTEN (BONN), Kassenführer und Schriftführer.
Domkapitular ALDENKIRCHEN (TRIER).
Dompropst Dr. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Professor Dr. DITTRICH (BRAUNSBERG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Domkapitular Dr. DÜSTERWALD (KÖLN).
Professor W. EFFMANN (BONN-KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Rittergutsbesitzer VON GRAND-RY (BONN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Von diesen bilden die Herren VAN VLEUTEN, ALDENKIRCHEN und SCHNÜTGEN den durch § 10 vorgesehenen Ausschufs.

Digitized by Google

HARVARD COLLEGE LIBRARY
OCT 14 1903

Abhandlungen.

Frühgotisches rheinisches Reliquienaltärchen mit bemalten Flügeln.

(Mit Abbildung, Tafel.)

Reliquienaltärchen in der Form von Triptychen wurden schon in der spätromanischen Periode, da die Altartische durchweg noch keinen Aufsatz hatten, vereinzelt zum vorübergehenden Schmuck derselben verwendet, und nach Maßgabe der herrschenden Technik erfüllten zuerst gravierte und namentlich emaillierte Platten diese Aufgabe. An ihre Stelle traten in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. allmählich Tafelgemälde, zumeist als Flügel für holzgeschnitzte reichvergoldete Mitteltafeln, welche die Reliquien bargen. — Ein solches Triptychon, aufgeklappt 68 *cm* breit und hoch, 11 *cm* tief, ist mit der Boisserée'schen Sammlung in den Besitz des Königs Ludwig I., und aus dessen Nachlafs 1875 in das bayerische Nationalmuseum zu München gelangt, in den »Kunst-Schätzen« desselben durch von Hefner-Alteneck als Blatt XI mit wenigen Worten beschrieben. — Da das ungemein anmutige, dem Wesen nach unberührte Altärchen offenbar vom Niederrhein stammt, so möge es hier an der Hand einer neuen Aufnahme eine kurze Beschreibung finden. — Auf einem 40 *cm* breiten Sockel, einer Art von Predella, mit ausgehobener blattbemalter Vierpafsblende steht der aus Nufsbaum, als der im XIV. Jahrh. zu Köln für plastische Zwecke vornehmlich verwendeten Holzart, verfertigte Mittelschrein, der ganz architektonisch behandelt ist, indem drei schlanke fensterartige Mafswerkbögen, von Wimpergen bekrönt, den ganzen, durch eine Rosettenborte ringsum eingefafsten Raum füllen. Die durch über Eck gestellte schmale Fialen geschiedenen Frontispize verlaufen sich nach unten in flach sich anschmiegende Wasserspeier, und so leicht wie durchsichtig sind die Mafswerkstränge, die oben und an den Seiten kleine Nischen, in den drei ganz gleichen Bekrönungen Fensterarchitektur bilden. Die mittlere Nische hat ursprünglich eine andere Ausstattung gehabt (vielleicht einen Armschenkel), denn der gewundene Säulensockel mit dem spätgotisierenden Kapitäl ist modern, und das reizende, 15 *cm* hohe, ziemlich flache Elfenbeinmadönnchen, für welches er gemacht ist, fällt erst in die zweite Hälfte des XIV. Jahrh. — Die kleinen Doppelnischen, die sich in sechsfacher Wiederholung und doch nicht monotoner Wirkung übereinander ordnen, hatten die Bestimmung, Reliquien aufzunehmen, und allem Anscheine nach haben grofse Wandschränke, welche Reliquienhäupter als die beliebtesten Heiligtümer der kölnischen Kirchen bewahrten, hierzu das Vorbild abgegeben. An diesen Mittelschrein sind die beiden, nur 1 *cm* dicken Flügel befestigt, die geteilt, unter ausgesparten, mithin reliefierten Bögen die Verkündigung und Geburt, die Taufe Christi und Krönung Mariens zeigen. Auf rankengepunztem vergoldetem Hintergrund, wie ihn vornehmlich im XIV. Jahrh. gerade die kölnische Schule liebte, erglänzen in kräftigen Lasurtönen die streng stilisierten Darstellungen mit ihren schlanken typischen Figuren; ihre Ikonographie, wie sie namentlich in den beiden stehenden Figuren der Verkündigung, in der liegenden Mutter bei der Geburt und dem gewandhaltenden Engel bei der Taufe zum Ausdruck kommt, entspricht durchaus dem Geiste der Zeit. — Die Rückseiten sind mit zwei Standfiguren bemalt, einem Bischof und einem Ritter. Da dem Bischof das ihn charakterisierende Attribut fehlt, so ist seine Bestimmung wenigstens bis zu dem Augenblick unmöglich, in welchem der Ritter nicht nur seinen Namen verrät, sondern auch die Kirche, für welche das Ganze ausgeführt ist. Da er im silbernen Panzerhemd mit der roten Tunika und dem Setzschild den hl. Gereon darzustellen scheint, so liegt die Vermutung nahe, dafs das (dem zweiten oder dritten Jahrzehnt des XIV. Jahrh. angehörige) Altärchen aus der St. Gereonskirche zu Köln stammt, in der sich an mittelalterlichen Ausstattungsgegenständen fast nichts erhalten hat, aufser den breiten und niedrigen, nur mit Reliquienhäuptern gefüllten, defswegen auch nischenartig eingeteilten Wandkästen. Schnütgen.

Digitized by Google

Ein gotisches Büstenreliquiar im bayerischen Nationalmuseum.

(Mit 2 Abbildungen.)

Nach chronikalen Nachrichten ist die Kunst der Metallbearbeitung in den Klöstern Südbayerns in der Zeit des romanischen Stiles nicht weniger schwunghaft betrieben worden, als an den Hauptstätten dieser Kunst, am Rhein. Etwa von 1270 an treten neben die Klöster die Städte auf, teilweise als prunkhafte Residenzen der infolge der Zersplitterung des Landes zahlreichen Herzogtümer und Fürstbistümer, teilweise als freie Reichsstädte, in denen der Reichtum und die politische Macht der Bürger in zahlreichen Stiftungen von Kunstwerken ihren Ausdruck fanden. Voran steht Regensburg, das immer noch von seinem Glanz als frühmittelalterliche Kaiserstadt umstrahlt ist und in dem uns eine auffallende Menge Namen von zweifellos sehr beschäftigten Goldschmieden überliefert werden. Dann kommen Augsburg München, Landshut, Passau u. a. Nach den vorhandenen Inventarien zu schliefsen, sind kaum zu einer andern Zeit die Kirchenschätze so bereichert worden, als im ausgehenden XIII. und in der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. Nicht nur kirchliche Geräte entstehen in Menge, wie Kelche, Monstranzen, Rauchfässer u. s. w., sondern auch Werke, die zur figürlichen Plastik gezählt werden müssen. So gibt das Schatzverzeichnis des Freisinger Domes vom Jahre 1352 an, dafs die Häupter des hl. Corbinian und Lampert in prachtvollen Reliquiarien gefafst waren.[1]) Bischof Albert II. (1349—1359) hinterliefs eine lebensgrofse Statue des hl. Alexander aus Metall. Herzog Ludwig von Bayern-Ingolstadt stiftete zum Dom 1395 sein eigenes Bildnis in Lebensgröfse von Silber zur Sühne für einen versuchten Überfall der Stadt Freising. Auch andere Kirchen und Klöster besafsen zahlreiche Reliquiarien in Büsten-, Kopf- und Armform.

Abb. 1.

Erhalten hat sich aber von diesen frühgotischen Skulpturen fast gar nichts. Desto erfreulicher war es, dafs vor kurzem ein der fraglichen Zeit angehöriges Kunstwerk bekannt geworden ist und durch Übergang in eine öffentliche Sammlung für Bayern gerettet werden konnte. Das bayerische Nationalmuseum erwarb nämlich aus dem Handel das nebenstehend abgebildete Reliquiar in Büstenform. Es stellt eine jugendliche Heilige dar, welche wenigstens vorerst nicht zu benennen ist. Die Büste ist in zwei zusammengenieteten Teilen in 0,75 *mm* starkem Kupfer getrieben und unten durch einen Boden, welcher auf vier massiven Füfsen ruht, geschlossen. Der kupferne Boden ist versilbert, die sonst sichtbaren Oberflächen stark vergoldet. Die Höhe mifst 0,36 *m*, die Ausladung an den vier Füfsen 0,315 : 0,225 *m*. Auf der Brust befindet sich eine mit einem Türchen verschlossene Öffnung, durch welche die im Innern befindliche Reliquie besichtigt werden konnte. Zur Einführung dieser Reliquie diente wohl eine zweite, in gleicher Weise verschliefsbare, aber etwas gröfsere Öffnung.

[1]) Sighart »Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern«, p. 399.

Digitized by Google

Nach der Tracht der Zeit ist die Büste der Heiligen mit einem Gewande mit rundem Halsausschnitt (gleichlaufend mit der Nietfuge) und darüber mit einem Mantel bekleidet zu denken. Die Säume dieser Gewänder sind markiert gewesen durch Reihen von gefafsten Edelsteinen, wovon noch die Nietlöcher, in denen vereinzelt Reste der silbernen Nieten zu sehen, zeugen. Auf beiden Schultern war ehemals ein möglicherweise mit Email verziertes Besatzstück angebracht; heute ist dieses nur mehr auf der linken Schulter vorhanden. An vier Stellen des Hauptes zeigen doppelte Nietlöcher an, dafs hier ein Heiligenschein oder wahrscheinlicher eine Krone befestigt war. Am Boden ist ein verschlungenes Band eingraviert, das auf quadriertem Grund in etwas steifen Majuskeln folgende Inschrift enthält: *† swester · chungunt · von · eglofsheim · priorin · ze · vichbach · hat · mich · er · zeugt · m̃ · cc̃c · XL. · V · symonis · yude · ward · ich · perait.*

Abb. 2.

Damit ist das Jahr 1345 als Entstehungszeit der Büste und ihr früherer Bestimmungsort bekannt. Das Kloster Niederviehbach a. d. Isar, Bezirksamt Dingolfing, war ursprünglich ein Jagdschlofs der Grafen von Leonsberg. Unter dem letzten Grafen Berengar dieses Geschlechtes und seiner Gemahlin Agnes wurde es 1315 in ein Augustiner-Nonnenkloster umgewandelt und genofs besondere Gunstbezeugungen von seiten der bayerischen Herzöge und der Bischöfe von Regensburg. Von 1320 bis zur Säkularisation 1803 standen 40 Priorinnen dem Kloster vor, deren erste die in der Inschrift genannte Kunigunde von Eglofsheim war. Seit 1847 sind Dominikanerinnen in die im XVIII. Jahrh. bedeutend erweiterten und im Zeitstil umgebauten Räume eingezogen.

Während der zur Darstellung gebrachte Teil des Oberkörpers des Reliquiars garnicht modelliert ist, zeigt das Haupt eine desto gröfsere künstlerische Durchführung. Das Gesicht hat ein schönes, regelmäfsiges Oval mit schwachen Einziehungen bei der Schläfe und beim Kinn; vermieden ist das in dieser Zeit so häufige Vortreiben der Stirnbeinhöcker, wodurch dreieckige Gesichter entstehen. Die treffliche Beobachtung bei gleichzeitiger strenger Idealisierung erweist sich in dem überaus feinem Oval des Kopfes, wie es die Seitenansicht der Büste zeigt. Die Mängel des Profiles liegen zum Teil in der Technik, zum Teil im Stilcharakter. Zum letzteren zählt das Fehlen der Naseneinsenkung und das weite Auseinanderstehen der stark geöffneten Augen. Eine günstige Belebung des Gesichtsausdruckes bringt das ja bei allen Skulpturen der um jene Zeit herrschenden Stilrichtung übliche Lächeln mit sich, ohne dafs es, wie häufig zu sehen, in ein Grinsen ausartet. Wenngleich zu beiden Seiten des Kopfes gleichmäfsig angeordnet, sind die Haare doch von einer malerischen Wirkung, die in erster Linie der vorzüglichen technischen Behandlung, stark hervorgetriebenes Relief mit Gravierung, zuzuschreiben ist.

Der hohe künstlerische Wert macht es gerade durch den Mangel an einheimischem Vergleichsmaterial schwer, über den Entstehungsort des Reliquiars Bestimmtes zu sagen. Es ist möglicherweise aufserbayerischen, vielleicht rheinischen Ursprunges. Eine gewisse Wahrscheinlichkeit spricht aber auch für Regensburg, den Hauptort der Diözese, wo übrigens nach dem Eingangs Gesagten die Goldschmiedekunst Bedeutendes leistete und wo auch in der sonstigen, schon seit Beginn des XIV. Jahrh. in reicher Blüte stehenden Plastik ein Höhepunkt der stilistischen Entwicklung erreicht war, wie er in dem Reliquiar seinen Ausdruck findet.

München. W. M. Schmid.

Digitized by Google

Alte orientalische Teppiche im Dom zu Frauenburg.

Das Studium von Wilhelm Bodes Schrift: »Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit«,[1]) gab mir Anlafs, nachzuforschen, ob sich auch im Dome zu Frauenburg solche Teppiche befänden, zumal da mir bei einem früheren Besuche des Domes ein Teppich flüchtig zu Gesicht gekommen war, der mir alt und wertvoll erschien. Ich fand fünf, zum Teil leider bereits sehr beschädigte Teppiche vor, welche ich hier kurz beschreiben will. Möge mein Aufsatz zu Nachforschungen an anderen Orten anregen!

1. Zwei Teppiche erscheinen bei näherer Betrachtung einander sehr ähnlich und im Hauptmuster fast gleich, nur dafs die ein klein wenig gröfsere Länge des einen gewisse kleine Änderungen im Dessin bewirkt hat. Beide sind Seidenplüschteppiche und wegen der reichen Verwendung von Gold- und Silberfäden besonders wertvoll. Die Textur besteht zunächst aus einem ziemlich starken, aber lockeren Gewebe von Baumwollschnüren. Die farbige Musterung wird durch Seidenfäden gebildet, welche in fortlaufendem Faden durch die Kettenfäden so hindurchgeführt sind, dafs sie, etwa unter Anwendung eines Stäbchens, kleine Schlingen bildeten, die festgeknotet wurden, worauf die Schlingen aufgeschnitten wurden und die nun aufrechtstehenden Fadenbüschel, die sogenannten Noppen, kurz geschoren wurden, um das plüschartige Aussehen zu erzielen. Das Material für den Gold- resp. Silbergrund bilden gelbe Seidenfäden, um welche ganz dünner Gold- resp. Silberdraht in Spiralen herumgelegt ist. Diese Fäden sind auf den Grund in langen Stichen aufgenäht.

Der erste dieser beiden Teppiche, 195 × 135 *cm*, zeigt in der Mitte einen viereckigen Stern mit einer Füllung von Goldfäden. In die vier vorspringenden Zipfel des Sternes sind sarazenische Blumen hineingelegt, deren Grund mit Silberfäden gearbeitet ist. Vier andere nach der Mitte zu vorgeschobene Blumen sind durch schmales Rankenwerk miteinander verbunden, so dafs die Mitte vorwiegend von dem Goldgrunde beherrscht wird. Der mittlere viereckige Stern ist von silbernem Untergrunde eingeschlossen, nur an den Rändern längs der einfassenden Borte sind einzelne kleine Zierflächen in lichtem Grün gehalten. Hier tauchen auch Formen auf, welche dem Tschi, dem chinesischen Symbol der Unsterblichkeit[2]) ähnlich sehen. Auf dem silbernen Grunde ranken vollblütige päonienartige weifse Blumen mit braunem, einen wirkungsvollen Gegensatz bildenden Kontur, gelben Staubfäden und blauen Kelchblättern, ferner partisanenartige, am Rande scharf gezackte Blätter, blau, gelb, braun; andere Blumen sind gelb und rot. In einzelnen Details des Blatt- und Blumendekors erinnert der Teppich an den bei Bode unter Nr. 32 abgebildeten sogenannten Polenteppich aus dem Besitze des Fürsten Johann Liechtenstein in Wien. Die Bezeichnung der Polenteppiche eignet diesen mit reinem Pflanzendekor ausgestatteten Teppichen von der Pariser Weltausstellung 1878 her, auf welcher verschiedene Teppiche dieser Art vom Fürsten Czartoryski in Krakau ausgestellt waren, so dafs man anfangs geneigt war, sie als Erzeugnisse der Mazaryskischen Fabrik in Slucz anzusehen, doch weist ihr ganzer Dekor auf orientalischen Ursprung hin. Ihre Entstehungszeit wird ins XVI. bis XVIII. Jahrh., ihr Herstellungsort nach Konstantinopel oder nach Bode ins westliche Asien, etwa nach Damaskus zu verlegen sein.[3])

Die Einfassung enthält nach einer ganz kleinen Zwischenborte mit schlichtem geometrischen Muster auf teils weifsem, teils hellbraunem Grunde sarazenische Blumen mit Silberblättern und goldenem Fruchtboden, abwechselnd nach aufsen und innen gestellt und durch hellblaue Stengel miteinander verbunden; zwischen je zwei solcher Blumen sind goldene Partisanen und kleinere blaue Blümchen hineingelegt. Der Aufsenrand wird durch kleine gelbe Blättchen gebildet, die mit blauen Blümchen auf braunem Grunde wechseln.

Der Teppich ist leider besonders in der Mitte der Schmalseiten sehr zertreten und läfst kaum noch Form und Farbe des Dekors genau erkennen. Neu mufs er bei seiner reichen Verwendung von Gold- und Silberfäden und seiner

[1]) »Monographie des Kunstgewerbes«, herausgegeben von Dr. Jean Louis Sponsel, verlegt von Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig. Heft 1.

[2]) Bode S. 10.

[3]) Bode S. 49—57.

Digitized by Google

lebhaften Farbenmusterung einen prächtigen Eindruck gemacht haben.

2. Der zweite Teppich von gröfserer Länge, 210×135 *cm*, ist, wie schon bemerkt, dem ersten im Dekor des Mittelfeldes fast gleich. Abweichend ist aber bei ihm die Farbenzusammenstellung. Mattes Grün, Blau und Gelb rufen bei ihm eine kühle, vornehme Wirkung hervor, während bei dem ersten Teppich kräftiges Rot und Gelb ziemlich stark den Gesamteindruck beherrschen. Der Grund des grofsen Mittelsternes ist auch hier Gold, die Füllung des Seitengrundes Silber, Eckstücke fehlen. Das Mittelstück erscheint als abgerundetes Oblongum mit kleinen Vorsprüngen an den Langseiten, gröfseren Vorsprüngen an den Schmalseiten; die sarazenischen Blumen haben grün geränderte gelbe Blätter und weifsen Fruchtboden, anderswo weifse und blaue Blätter.

Die Borte weicht von der des ersten Teppichs ab. Die bald nach aufsen und innen gestellten grofsen sarazenischen Blumen in blauer, gelber, brauner und weifser Farbe werden von Partisanen eingeschlossen; zwischen je zwei solcher Blumen ist eine Art Knospe eingefügt. Die sarazenischen Blumen sind hier weit feiner gezeichnet als die plumperen und breiteren Blumen des ersteren Teppichs. Ganz aufsen läuft eine sehr schmale Borte hin, welche ein stilisiertes Blumenmuster in weifsem und als Gegensatz dazu auf den Schmalseiten in blauem, auf den Langseiten in braunem Grunde zeigt.

Auch dieser Teppich ist leider besonders in der Mitte der Langseiten fast bis zur Unkenntlichkeit zerstört und läfst seine frühere Pracht nur noch ahnen.

3. Zwei andere Teppiche erweisen sich als Gebetsteppiche, sogenannt, weil sie in der Mitte ein Abbild der Gebetsnische, des Mihráb, enthalten, welche sich in jeder türkischen Moschee befindet, um die südliche Richtung nach Mekka und seinem Nationalheiligtum, der Kaaba, anzuzeigen. Vor ihr und mit dem Gesichte ihr zugewendet nimmt der Vorbeter seinen Platz, und seinen Bewegungen folgt die hinter ihm stehende Gemeinde.[4]) In der älteren Zeit erscheint die Gebetsnische, wenn sie auf Teppichen abgebildet wird, gewöhnlich im Spitzbogen oder auch in einfachen oder hufeisenförmigem Rundbogen überdeckt, weshalb persische Dichter mit Beziehung auf seine schön geschwungenen Linien die Augen der Geliebten gerne mit der Gebetsnische verglichen. In der älteren Architektur wird der Spitzbogen sehr steil gestellt, im XVI. bis XVIII. Jahrh. dagegen flach gedrückt. Mit solchen Gebetsteppichen wurden in den Moscheen die Gebetsnische und andere innere Teile verhüllt und bekleidet.[5]) Gebetsteppiche braucht der Araber und Türke auch heute noch, wenn er sein Gebet verrichtet.[6]) Diese Gebetsteppiche gehören nach Bode im allgemeinen den jüngsten Erzeugnissen der älteren Teppichwebereien des Ostens an.[7])

Die beiden zu Frauenburg befindlichen Gebetsteppiche sind ebenso wie der später zu beschreibende fünfte Teppich Wollenteppiche. Der erste, 168×123 *cm*, noch gut erhalten, mit lebhaften frischen Farben, hat auf der einen Schmalseite gelbe Franzen. Die Gebetsnische hat eine bereits sehr abgeschwächte, weil von den Webern nicht mehr verstandene Form. Ursprünglich gab man der Gebetsnische auf den Teppichen, durch die Technik der Teppichfabrikation beeinflufst, ein steiles Spitzdach: der Spitzbogen wurde zum einfachen Dache. Spätere Nachbildungen schweifen dagegen in sinnlose phantastische Formen aus, indem sie die Grundform mit erdrückendem Beiwerk umgeben oder völlig entstellen, z. B. zinnenartige Seitenteile ansetzen, das Dach aus einer wagerechten Zickzacklinie bilden, den Kleeblattbogen mit mittlerem spitzbogigen Teile benützen, Bögen aus fünf zackenartig zusammengesetzten Kreisteilen oder durch treppenartiges Aufsteigen der Dachwände sogar Stalaktitenwölbung anwenden.[8]) Auch hier erscheint als Bedachung der Gebetsnische der Spitzgiebel, jedoch dreiteilig als Zickzackgiebel, der in der Mitte höher hinaufreicht und durch zwei Säulen gestützt wird.[9]) Indessen auch diese Säulen haben ihre eigentliche Bedeutung verloren. Es fehlt ihnen das Fundament, vielmehr spitzen sie sich nach unten zu, und statt einer Base

[4]) Karabacek »Die persische Nadelarbeit Susandschird«. (Leipzig 1881.) S. 124.

[5]) Karabacek S. 173 u. ff.

[6]) J. Dukas-Theodossos »Im Zeichen des Halbmondes«, Bachem (Köln. o. J.) S. 17.

[7]) daselbst S. 78.

[8]) Karabacek S 126, 127.

[9]) Ähnlich ist die Form des Giebels bei Bode Abb. 50.

Digitized by Google

ist unten jedesmal eine Blume hingesetzt; aus einer dritten zwischen beide eingeschobenen Blume wächst eine andere langgestielte Blume mit stilisierten Blättern hervor. Diese drei Blumen erinnern in ihren steifen Formen noch an den allsprossenden Baum des Lebens, wie er, der assyrischen und indischen Kunst bereits eigen, auch in den Darstellungskreis der persisch-arabischen Kunst aufgenommen wurde.[10]) Der Hintergrund der Gebetsnische ist feuerrot, die Säulen sind hellgelb und mit einem schlichten geometrischen Muster belebt. Zwischen den Säulen gegen das Dach hin entfaltet sich aus einer Vase nach allen Seiten hin ein Blumenstraufs, wohl auch in Verkennung älterer Muster gearbeitet. Ältere Stücke zeigen hier nämlich eine Ampel mit Blumen, die von der Spitze des Dachbogens herabhängt. Spätere Arbeiten, welche den Sinn der Vorlage nicht mehr verstanden, haben dann die Ampel zur Wasserkanne verflaut, die zuweilen sogar verkehrt hängt.[11]) Die Bedachung der Gebetsnische zeigt auf kornblumenblauem Grunde rote herabhängende Partisanen mit gelbem Stempel. Ein darüber befindliches Oblongum enthält auf gelbem Grunde blaue und hellbraune drachenartige Arabesken, die ich nicht näher deuten kann.

Eine schmale Borte schliefst die Gebetsnische von allen Seiten ein, sie ist auf grünblauem Grunde mit roten Streublümchen und verkümmerten Partisanen dekoriert, während innen und aufsen sich herumziehende gleichlaufende geometrische Muster noch weiteren bunten Farbenwechsel hervorrufen. Eine breite Borte schliefst endlich diesen bisher beschriebenen Kern des Teppichs auf drei Seiten ein, so dafs die Gebetsnische nicht die Mitte des Teppichs einnimmt, sondern nach der einen oberen Schmalseite hinaufgerückt erscheint.[12]) Auf dem blauen Grunde der Borte ruhen die bekannten sarazenischen Blumen, kleinere Blumen und geometrische Figuren in verschiedenen Farben. Die Borte wirkt etwas unruhig und kleinlich, weil sie noch von kleineren Umrahmungen mit Blumenmustern begleitet ist.

4. Auf dem zweiten Gebetsteppiche, 200 × 125 *cm*, hat die Gebetsnische ebenfalls roten Hintergrund. Die Bedachung ist durch ein quadratisches Muster von abwechselnd roter, blauer und weifser Farbe gefüllt. Der Spitzgiebel ist hier etwas anders als auf dem ersten Teppich geformt, er hat in der Mitte seiner Schenkel einen wagerechten Knick erhalten. Die Säulen, welche unter den wagerechten Balken des Giebels gestellt sind, haben auch hier ihre Bedeutung verloren, sie schweben in der Luft, und an Stelle der Basen und Kapitäle sind jedesmal vier Kügelchen angebracht. Die Schäfte der Säulen sind mit über Eck gestellten Quadraten in roter, weifser, gelber und blauer Farbe gemustert. Die Gebetsnische nimmt hier die Mitte des Teppichs ein und ist daher auf allen vier Seiten durch eine breite Borte eingefafst, welche fast nur geometrische, sehr energisch wirkende Muster, zuweilen auch Streublümchen enthält. Die Farben sind durchweg frisch.

Der Teppich ist leider an einem Ende zerrissen, sonst aber gut erhalten. Beide Gebetsteppiche dürften, da sie die ursprüngliche Grundform schon stark entstellt haben, nicht sehr alt sein, wofür auch ihre relativ gute Erhaltung spricht. Nach Bode ist die Entstehung der Gebetsteppiche, soweit sie noch aus dem XVIII. oder Anfang des XIX. Jahrh. stammen, in der europäischen Türkei, vorwiegend in der Nähe von Konstantinopel zu suchen.[13])

5. Am einfachsten ist der fünfte Teppich 167 × 114 *cm*, mit burgunderrotem Mittelstück und blauen Eckstücken gearbeitet. Der Dekor zeigt vorwiegend geometrische Figuren. Die Mitte des Mittelstücks nimmt ein längliches Blumenstück in geometrischer Stilisierung ein. Die Borte wird zu beiden Seiten durch eine schmälere Borte eingefafst, in welcher kleine runde Blümchen und je drei dazwischen gelegte schwarze Kügelchen ruhen. Kügelchen zu vier und acht zusammengeordnet sind auch sonst in der Dekoration beliebt. Ob diese Kügelchen rein dekorative Bedeutung haben, oder auf das chinesische Symbol des Tschintamani, das heilige Emblem der Lehre Buddhas, zurückzuführen sind,[14]) wage ich nicht zu entscheiden. In der breiten Borte wechseln rote achteckige Sterne auf blauem Grunde mit gelben zehneckigen langgezogenen Sternen, welche ein in der orientalischen Teppichfabrikation häufig

[10]) Karabacek S. 152—155.

[11]) Bode S. 79.

[12]) Anders die Abbildungen 47, 49 und 50 bei Bode.

[13]) Desgl. S. 85.

[14]) Bode S. 38.

Digitized by Google

wiederkehrendes stilisiertes Blatt- und Blumenmotiv[15]) aufweisen, eine Verflachung der beiderseits von der Arabeske eingeschlossenen alten sarazenischen Blüte.

Die Farben des Teppichs sind wirkungsvoll und lebhaft. Leider sind in die Mitte des Teppichs einige grofse Löcher hineingerissen. Die Entstehung dieser Art von Teppichen, welche vielfach auf Bildern der holländischen Schule sich vorfinden, ist in den Anfang des XVII. bis in die Mitte des XVIII. Jahrh. zu verlegen. Ihr häufiges Vorkommen auf den holländischen Bildern und der frühere Reichtum von Konstantinopel und Kirchen Siebenbürgens und Ungarns an solchen Teppichen läfst auf die Nähe von Konstantinopel als Fabrikationsort schliefsen.[16])

6. Die mündliche Überlieferung, welche jedoch sich auf keine schriftlichen Belege stützen kann, läfst Johann Sobieski dem Dome zu Frauenburg einen Zuweis aus der 1683 beim Siege über die Türken vor Wien gewonnenen Beute machen. Inwieweit die oben beschriebenen Teppiche etwa aus dieser Zuweisung herrühren, mufs dahin gestellt bleiben. Wieviel reicher jedoch in früherer Zeit der Dom an solchen alten Stoffen war, lehrt ein dem bischöflichen Archiv daselbst gehöriges, kürzlich durch den bischöflichen Sekretär Dr. Liedtke aufgefundenes, etwa ums Jahr 1700 aufgestelltes Inventarienverzeichnis der Domkirche.[17]) Es enthält unter der Überschrift: Aulaea seu Siparia aliaque auf Fol. 24[b] folgende Aufzeichnungen:

Siparium Damascenum ex Carmesino rubro Venetiano et flavo per alternas particulas distinctum cum maiore fimbria Carmesini et serici flavi, unaquaeque particula latitudinis unius, longitudinis vero septem ulnarum p. m. R[mi] Nicolai Szyszkowski, Episcopi Varmiensis.[18])

Siparia tria seu portierae ex panno violaceo, in quibus acu picta ex Raso in medio et diverso panno insignia p. m. R[mi] Nicolai Szyszkowski, Episcopi Varmiensis.

Aulaea Belgica recentiora.

Aulaea Belgica vetustiora (von späterer Hand non valent) empta post decessum p. m. R[mi] Nicolai Epi Varmiensis f. 806.

Duo tapetia Persica nova legato p. m. A. R. D. Alberti Rudnicki, Praepositi et Canonici Varmiensis Custodiae, obiit d. 25. Januarii 1651 benemeritus de ecclesia.

Siparia duo seu Portierae panni rubri cum floribus et armis Liszczyci seu Clibani[19]) p. m. A. R. D. Martini Skarzewski Cantoris et Canonici Varmiensis.

Tegumentum ex Damasco rubro Venetiano. [Am Rande: NB. ad hospitale tantum pars est et hic aliqua pars ad ecclesiam cathedralem est.] [Von späterer Hand: pro mensa Ssmar. Reliquiarum, pars [deest] tempore belli ablata.]

Cussini seu pulvini duo ex uno veluti violacei Axamith ex residuo veluto p. m. R[mi] Nicolai Szyszkowski E. V.

Wenn die oben beschriebenen Teppiche wegen ihres stark defekten Zustandes wohl schwerlich mehr zum gottesdienstlichen Gebrauche verwendet werden können, so verdienen sie nichts desto weniger doch ihrer Vergessenheit entrissen und sorgfältig erhalten zu werden: sie würden eine Zierde für das vom „Verein für die Altertumskunde und Geschichte Ermlands“ neu gegründete Museum zu Braunsberg sein.

Inzwischen hatte ich Gelegenheit, die prächtige Sammlung der orientalischen Teppiche des South-Kensington-Museums zu besichtigen. Unter den dort ausgestellten Teppichen fand ich einen, welcher, soweit ich mich erinnern kann, mit dem zweiten von mir beschriebenen Teppich im Dessin wie in der Farbe auserordentliche Ähnlichkeit hat.

Braunsberg. Joseph Kolberg.

---

[15]) Vergl. bei Bode Abbildung 45 und 46 die Borte.

[16]) Bode S. 85.

[17]) Bischöfl. Archiv zu Frauenburg B. 69. Die Kenntnis dieses interessanten Inventarienverzeichnisses verdanke ich meinem Freunde Dr. Liedtke, der mich auch sonst bei meiner Arbeit in jeder Weise unterstützt hat, wofür ihm auch an dieser Stelle mein herzlicher Dank gesagt sei.

[18]) Regierte 1633—1643.

[19]) Das Wappen der Leszczyc, welches von mehr als 70 Familien geführt wird, zeigt in rotem Felde ein goldenes fliegendes Dach von vier silbernen Pfählen gestützt, einen Heuschober (bróg). Vergl. v. Zernicki-Szeliga »Der polnische Adel«, Bd 2, S. 13.

Digitized by Google

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XV. (Mit 2 Abbildungen.)

30. Figurierte Teppichwirkerei des XV. Jahrh., Samml. Clemens (Kat. Nr. 2530).

Dieser Wandteppich, (Abbildung 1) 165 *cm* breit, 85 *cm* hoch, stellt auf ganz dunkelblauem Grunde sieben gekrönte Jungfrauen dar, die gemartert werden, rechts und links von einer aufsteigenden Rankenborte eingefafst, die je von einem Wappenschild mit Helmzier (Kress und Waldstromer, die 1415 bezw. 1425 gestorben sein sollen) ausgeht. Sechs eingewirkte Majuskelinschriften bezeichnen die am Oberkörper etwas entkleideten Märtyrinnen, während die mittlere, ganz bekleidet, auch ohne Überschrift, sofort als die hl. Margaretha sich zu erkennen gibt. — Sehr merkwürdig und gar drastisch, echt mittelalterlich, weil ungemein anschaulich, ist die Art, wie die Martyrien zumeist durch den Hintergrund beherrschende Hände mit den betreffenden, dem Körper angelegten Werkzeugen dargestellt werden; s'. benedickta, mit ihren aufgerichteten Händen an einen Querbalken genagelt, wird an der einen Seite mit Beil und Geifsel bearbeitet, so dass rinnweise das Blut fliefst; ihr zugewandt erscheint, halb schwebend über Flammen, s'. cristina mit zwei Pfeilen in der Brust, Gewicht um den Hals, und mit dem Messer, welches von der einen, mit dem Kratzer, den von der anderen Seite je eine Hand gegen sie richtet. In ähnlicher Weise wird von beiden Seiten s'. apolonia mifshandelt durch Messer, Zange und Augenbohrer. — In der Mitte kniet, das lange Laken vorzüglich teilend, weil die Monotonie der Standfiguren aufhebend, die hl. Margaretha, die erstaunt mit gefaltenen Händen das Rad verehrt, auf welches sie geflochten werden sollte von den unten zwischen den Balken eingeklemmten, weil vom Blitze durch zahllose Funken erschlagenen Henkern. — Ihr zugekehrt erscheint s'. barbara, in der Rechten ihr Hauptattribut, Kelch mit der hl. Hostie, neben dem eine Hand mit Kratzer herauskommt, eine zweite auf der anderen Seite, eine dritte mit Hammer am Kopf. Neben s'. repra (reparata), der die Seele in Taubenform entfliegt, liegt vertikal eine Winde, welche ihr den Darm aufwickelt, während eine Hand das Messer gegen ihre Brust zückt; daneben s'. favsta mit langer Säge horizontal vor dem Leib, und mit langen Nägeln in Stirne, Brust und Händen. — Die Marterdarstellungen lassen mithin an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig, und dafs die Sprache, die hier beabsichtigt ist, so unmittelbar und ergreifend wirkt, ist ein Beweis für die Geschicklichkeit des Zeichners, dem es zugleich gelungen ist, in der geraden Haltung und dem offenen Blick die überirdische Geduld der auf blumigem Rasen stehenden Blutzeugen lieblich zum Ausdruck zu bringen, also die Macht des Glaubens in leicht verständlicher Weise zu illustrieren. — Der Wirker mit seiner Haute-lisse-Technik verdient alle Anerkennung für die Virtuosität, mit der er die Zeichnung in Wolle ausgeführt hat, wie für die Wahl der Farben, die durchaus einfach und diskret ist, daher auch von ganz harmonischer Wirkung. Der Fond ist dunkelblau und in den Figuren wechseln Hellblau, Grün und Rot derart miteinander ab, dafs sie entweder den Mantel oder das Futter beherrschen, dessen scharfe Wirkung wesentlich zur Klarheit der für eine gewisse Entfernung bestimmten Darstellungen beiträgt; die Nimben, sowie die Holzteile haben gelbe Tonung, und nur vereinzelt ist Silber eingewirkt, nämlich für die Kronen wie für alle Metallgegenstände, also für einzelne Attribute. — Der gut erhaltene farbenfrische Teppich dürfte in Nürnberg in den 20er Jahren des XV. Jahrh., wo die Stifter ansässig waren, ausgeführt sein; einzelne schwere Sackfalten und Gewandzipfel beruhen noch auf älteren Traditionen, diese werden aber von späteren Motiven überholt, wie sie namentlich im mehrfachen Parallelgefält, so wie in den Haarflechten etc. sich verraten. Schnütgen.

---

31. Gestickte Agraffe auf der Vorderseite der Braunfelser Kasel des Fürsten Solms (Katalog Nr. 786a).

Die in den kunsthistorischen Ausstellungen zu Düsseldorf 1880 und 1902 so viel bewunderte und doch (wohl infolge der eigentümlichen Schwierigkeiten, die ihre Erklärung bietet) noch immer nicht veröffentlichte Braunfelser Kasel, ohne Zweifel eine englische Arbeit aus der II. Hälfte des XIII. Jahrh., hat auf ihrer Vorderseite ein gesticktes hochgotisches Schmuckstück, welches, seiner Seltenheit wegen,

Digitized by Google

Abb. 1.

Digitized by Google

hier schon vorläufig abgebildet (Abb. 2) und kurz beschrieben sei. Dasselbe besteht in einem der Kasel aufgenähten Vierpafs (als Nachbildung einer meistens aus Metall gebildeten Agraffe, welche der Bischof auf Chormantel und Mefsgewand tragen darf) von 14 *cm* Durchmesser und hat als Grundlage losgewebtes Leinen ringsum als Einfassung ein aus blauer Seide gewebtes Börtchen ist rot bordiert. — Die Halbpässe sind abwechselnd grünlich und gelblich im Modellierstich gefüllt, insoweit sie nicht von den ebenfalls reliefierten Symbolen der Evangelisten in Anspruch genommen sind; cyprische Goldfäden haben hier die Stickerei besorgt, rote, grüne, blaue Seide die Majuskelinschriften auf weifsem Grund. Trotz der, auch aus technischen

Abb. 2.

mit eingewirktem Goldornament. In dem mittleren, von Purpurfäden im Kettenstich umrahmten Medaillon ist auf durch Goldfädenüberfang bewirktem, rautenförmig gemustertem Grund ein reliefiertes Agnus Dei mit dem Kelche in Lotperlen aufgestickt, mit dem in Nimbus und Fahne Korallen und blaue Schmelzperlen abwechseln, letztere auch für die Augen gewählt; innerhalb des Nimbusreifens wechselt rötlicher Kettenstich mit weifsem für das Kreuz, und die grüne Stange der Kreuzfahne

Gründen, nicht gerade sehr fein ausgeführten Stickerei ist die Wirkung, namentlich in einer gewissen Entfernung, für die sie ja bestimmt war, ganz vortrefflich, wozu der Modellierstich und die Reliefbildungen wesentlich beigetragen haben, namentlich das in dem feinen Schillerton der orientalischen Perlen leuchtende Lamm, welches als einer der letzten Ausläufer erscheinen mag von der im laufenden Bande dieser Zeitschrift, Sp. 125/126 beschriebenen Technik. Schnütgen.

Digitized by Google

Nachrichten.

Kunstfahrt der Utrechter St. Bernulphus-Gilde im Jahre 1900 nach Löwen, Villers, Brüssel.

Am ersten Adventsonntage 1869 hatte der damalige Erzbischöfliche Kaplan (jetzige Pastor von Jutfaas), Stifter und Konservator des Erzbischöflichen Museums in Utrecht Herr van Heukelum, die Geistlichkeit der Stadt nebst einer Anzahl Künstler und Kunstfreunde eingeladen, um ihnen seinen Plan vorzulegen hinsichtlich der Gründung eines Vereins, der die Liebe zur kirchlichen Kunst und ihre würdige Ausübung fördern sollte. Dieser Plan wurde mit allgemeinem Beifall aufgenommen, Herr Heukelum schlug vor, nach Weise unserer kunstliebenden Vorfahren den neuen Verein eine „Gilde" zu nennen und sie unter den Schutz des hl. Bernulphus zu stellen, der im Jahre 1027 Bischof von Utrecht wurde, 27 Jahre lang regierte und sich als Kirchenstifter hervortat. Am 20. Dezember fand die erste Sitzung statt, in welcher Herr van Heukelum zum Dechanten der neuen Gilde gewählt wurde. Bis auf den heutigen Tag hat er sich in dieser Würde behauptet und bei jedem Wechsel der Zeit und des Geschmacks „die ursprünglich angenommenen Prinzipien" hochgehalten. Im Jahre 1894, in der Festwoche ihres heiligen Patrons (19. Juli), feierte die Gilde ihr 25jähriges Jubiläum, bei welchem ihr Dechant zum päpstlichen Ehrenkämmerer ernannt und von seiten seiner getreuen Gildebrüder mit einer reichgearbeiteten goldenen Gildekette geschmückt wurde.

Außer zu den regelmäßigen Gildesitzungen, worin über kirchliche Kunst und Archäologie verhandelt wird, vereinigt sich fast in jedem Jahre eine beträchtliche Mitgliederzahl zu einem kürzeren oder längeren Kunstausflug unter der bewährten Führung ihres Dechanten. Der Verlauf dieser Kunstreisen wird in den Jahresberichten mitgeteilt.

Im Jahre 1900 waren Löwen, Villers und Brüssel das Ziel der Kunstfahrt, über die hier in zwangloser Weise berichtet werden soll.

I.

Für den Eisenbahnankömmling sind Löwens „Kunstlöwen" nicht schwer zu finden; vom Bahnhof strebt er in gradester Richtung auf sie los; links erkennt er das Rathaus, wie es in schräger Lage, Schmal- und Langgiebel zugleich präsentiert; rechts erhebt sich St. Peters Chorseite.

Zum Henker! Schon wieder diese verwünschten Gerüste! Wie ein Spinnengewebe mit gekreuzten Strichen die Monumente maskierend, machen sie nur zu häufig einen Strich durch die Rechnung der reisenden Kunstliebhaber.

Vor Jahren betrat der Berichterstatter mit grossen Erwartungen die alte westfälische Hansastadt Soest; einem der herrlichsten Werke gotischer Baukunst auf deutschem Boden wollte er seine besondere Andacht widmen. Von der schönen „Maria zur Wiese" aber bekam er nichts zu sehen; außen und innen, hoch und niedrig Gerüste, lauter Gerüste. Da freut sich einer auf poetische Lockenköpfchen, er kommt am Vorabend des Festes und findet sämtliche Locken auf Papier gewickelt. Wohl konnten später im Jahre 1897 unsere Gildebrüder der vollendeten Restauration sich freuen; indessen ist es ein magerer Trost für den Besucher von heute, daß die Ursache seiner Enttäuschung seinen Nachfolgern doppelten Genuß bereiten wird.

Glücklicherweise war in Löwen die Sache nicht gar so schlimm; wohl wurde am Rathaus fleißig gearbeitet — man sagt, daß immer daran gearbeitet und restauriert wird — doch diesmal gilt der Angriff besonders dem Inneren. Die kolossalen Balken des ersten Stockwerkes werden entfernt, weil ihre Lagerflächen angefault sind; es sind prachtvolle Brocken Eichenholz, in der Mitte noch gesund und hart, wie vor vierhundert Jahren; ihre Stellvertreter von derselben Stärke sind jetzt in der Nähe nicht mehr zu finden, sondern müssen aus Böhmen eingeführt werden. Beim Anblick dieser Riesenstämme fühlt man sich in die „böhmischen Wälder" versetzt, wo Karl Moor mit seinen Spiessgesellen „ein freies Räuberleben" führte.

Keine Abschweifung, Herr Berichterstatter! Was meinen Sie zu dem Rathäuslein da vor Ihren Augen? oder ist Ihnen die Sache zu kitalich und wollen Sie sich an der Beschreibung vorbeidrücken? „Matthieu de Layens maitre des maçonneries de la ville fut l'architecte de ce remarquable édifice. On en posa la première pierre le 29 Mars 1447". So lautet die Unterschrift der prachtvollen Reproduktion, die uns Yzendyke geboten; betrachte sie mit Andacht, lieber Leser, und das „remarquable" wird Dir keine übertriebene Lobrede scheinen. Die Disposition des Ganzen könnte nicht einfacher sein: ein längliches Viereck, der gewöhnliche Grundplan nordischer Häuser. Die Langseite zeigt drei Reihen von je zehn Fenstern; die Schmalseite dreimal drei Fenster. Ein hochragendes Dach überdeckt den ganzen Bau, eine Dachgalerie krönt das Mauerwerk, an den vier Ecken und in der Giebelmitte sind Türmchen angeordnet. Unten: ein Sockel und ein ziemlich hoher, glatter Unterbau; darüber geht das Gewimmel los und ist keine ungebrochene Mauerfläche mehr zu finden. Das ganze Arsenal spätgotischer Bau-, Stein- und Bildhauerkunst ist hier erschöpft; die tief profilierten, spitzbogig geschlossenen und mit Maßwerk besetzten Fenster sind außerdem mit Eselsrücken überdeckt, diese geziert mit Bossen und Kreuzblumen; die Pilaster zwischen den Fenstern sind ihrer ganzen Höhe nach aufgelöst in Konsolen, Statuen, Baldachine und Fialen. Kräftige Leisten unter den Fenstern und Gesimse in Balkenhöhe, deren Zwischenräume galerieartig ausgefüllt sind, besorgen augenfällig die horizontale Verteilung; über dem schweren Hauptgesims erhebt sich die Brustwehr in der Form durchbrochener, mit Maßwerk gefüllter Zinnen. Die Ecktürmchen zeigen in den unteren Partien eine Folge reich verzierter, mit Tragsteinen, Figuren und Bekrönungen ausgestatteter Nischen; oben sind sie bis in die

Digitized by Google

Spitzen durchbrochen und mit dreifachen fein ausgearbeiteten, weit ausladenden Umgängen gegürtet; die Giebel mit ihren hochstrebenden Türmchen sind in derselben verschwenderischen Weise ausgeziert; das hohe Dach wird durch vier changierende Dachfensterreihen belebt, der First mit bleiernem Kamm gekrönt. Das wäre in flüchtigem Umriß Löwens Rathaus.

„Accurat, ein Reliquienschrein", bemerkte ein jüngerer begeisterter Reisebegleiter. Wenn es auch für ein Gebilde aus Holz und Stein nicht eigentlich ein Kompliment ist, mit einem Goldschmiedewerk verglichen zu werden, — suum cuique — die Idee scheint in diesem speziellen Fall doch nicht ganz verwerflich. Denn solch ein prächtiges altes Rathaus erinnert an ein Bürgertum, das Jahrhunderte lang gearbeitet, geschaffen, gelitten und Feste gefeiert hat, an alle Wechselfälle eines langen Streites gegen Feinde inner- und außerhalb der Mauern, an alle Eifersüchteleien zwischen Patriziern und Gildegenossen; es enthält die Dokumente, die freudigen und traurigen vieler Menschenalter und Geschlechter, es erscheint uns schließlich in Wahrheit als der Reliquienschrein eines nicht unbedeutenden Teiles der Weltgeschichte. Sollte Mathieu de Layens ähnliches gedacht und empfunden haben bei Entwurf und Ausführung seines Meisterstücks?

Daß die zersetzende Kraft von Wind und Wetter im Bunde mit zerstörungslustigen Menschen- und Bubenhänden einer so feinen und subtilen Ornamentation verhängnisvoll geworden, wird niemanden Wunder nehmen; verderblicher noch erweisen sich oft die klugen Ratschläge und Beschlüsse „praktischer" Maurermeister und Gemeindevorsteher, die das halb Zerstörte zu gänzlicher Vernichtung verurteilen; auch gutgemeinte, aber unbefugte Restauration hat solch ein Unglückamonument zu fürchten.

Mögen nun auch in diesem Fall die Klagen Berechtigung haben über das nicht „Stilgemäße" der Ornamente und Figuren, aus jener Renovierungszeit, die mit dem Studium der mittelalterlichen Kunst erst eben den Anfang gemacht hatte, dennoch steht das Löwener Rathaus vor uns als ein Gebäude aus einem Guß; der Eindruck des Ganzen blieb glücklicherweise erhalten und wir wollen den Opernglucker nur nicht aus dem Futteral holen, um über mangelhafte Details das Haupt schütteln zu können und — uns die Freude zu verderben.

Der Chor von St. Peter, Collégiale St. Pierre, zeigt sich unserem Blick, verjüngt, neu angetan, gekämmt, gewaschen, frisch und blühend, wie ein Kind, soeben aus sorglicher Mutterhand hervorgegangen, frisch ausgestattet für den neuen Tag; hier profitieren wir unsererseits von den Gerüsten, die unsere Vorgänger geärgert haben.

Der Stein, welcher zum Bau benutzt wurde, hat die Eigenart, seine scharfen Kanten und Ecken zu verlieren, so daß einigermaßen der Schein entsteht, als wäre die Kirche aus runden Steinen erbaut; Staub und Schmutz haben die ausgefressenen Fugen gefüllt, die alte Haut ist abgeblasen und weggesengt durch Regensturm und Sonnenbrand und der sonst noch gesunde Organismus bittet dringend um eine neue Epidermis. — Wiewohl von mäßigen Dimensionen macht doch Sankt Peter den Eindruck eines Domes. Der Chor mit seinem Kapellenkranz, die schweren Pfeiler, welche die Strebebögen aufnehmen, abwechselnd mit den leichtern an den Kapellenecken — eine rationellere Anordnung wie am Utrechter Dom, wo Haupt- und Zwischenpfeiler dieselbe Stärke haben — die Brustwehren über Chor und Kapellenmauern, alles verkündigt uns, daß wir nicht bloß eine Pfarr- oder Klosterkirche vor uns haben. — Um etwas zu kritisieren, nennen wir die Kapellengalerien zu hoch, außer Proportion mit dem Ganzen und dadurch fürs Auge das Gebäu um einiges verkleinernd. Wohl wird uns versichert, daß dieselben nach übergebliebenen Fragmenten „gewissenhaft" und sorgfältig hergestellt sind; aber wenn sie auch von den alten Meistern just so entworfen und ausgeführt sind, wir bleiben doch bei unserer Ansicht und behaupten, daß auch die alten Meister hin und wieder Anlaß zu begründeten Einwendungen geben. Andrerseits sind wir vollkommen mit dem Restaurator einverstanden, der seine Vorbilder und Vorgänger nicht hat „verbessern" wollen, denn wohin sollte es führen, wenn alte Gebäude nach dem Privatgeschmack ihrer Erneurer nicht allein eine Verjüngung, sondern auch eine Umgestaltung sich müßten gefallen lassen?

Vor dem südlichen Transseptarm, zwischen den um- und angebauten Baracken (tont comme chez nous) finden wir die Seitenwände und Profile einer großartigen Portalanlage, die verbindenden und überdeckenden Bögen und Gewölbe aber sind nicht zur Ausführung gekommen. Eingetreten durch einen großen hölzernen Windfang, teilweise aus alten Panelen zusammengefügt, freuen wir uns gleich der edlen und gefälligen Proportionen dieses spätgotischen Meisterwerkes. — Die kurze nüchterne Beschreibung lautet: Basilika in Kreusform, mit drei Schiffen und Kapellen neben den Seitenschiffen, entstanden durch das Hereinziehen der Strebepfeiler; weiter nm den Chor herum die schon erwähnte Kapellenreihe. — Nach der namentlich in Belgien üblichen spätgotischen Methode fehlen die Kapitäle sowohl den Arkadenbögen, als den Rippen der unteren und oberen Gewölbe. Profile der Bögen und Rippen steigen direkt vom Sockel aufwärts, die Grenzen zwischen Pfeiler und Bögen, zwischen Tragendem und Getragenem sind gänzlich verwischt, das Gewölbe beherrscht die Formgebung bis aufs Fundament. Diese Weise wird durch Kunstkenner, Kritiker und Aesthetiker angesehen als die Folge eines zu weit getriebenen logischen Raisonnements, als „Prinzipienreiterei".

Der Dechant unserer Gilde schloß sich diesem Urteil unbedingt an, die Architekten konnten und wollten im allgemeinen keinen Widerspruch erheben; indeß immer die Praxis vor Augen habend, behaupteten sie doch, daß auch diese „Übertreibung" hin und wieder vorteilhaft anwendbar wäre, namentlich bei geringen Mitteln und folglich geringen Höhen. Es läßt sich ein Pfeiler oder eine Säule, ein Dienst um ein beträchtliches Stück verkürzen, wenn nicht durch ein Kapitäl angezeigt wird: Sehen Sie, meine Herrschaften, hier ist mein Pfeiler schon zu Ende, und da beginnen schon Rippen und Gewölbe!

Digitized by Google

Der Kapitelsaal dieser nämlichen Kirche, durch eine kapitellose Mittelstütze in vier Teile oder Joche zerlegt, bestätigt sofort unsere Behauptung. Als ästhetische Tugend wird ebenso wenig gerühmt die Manier oder Manie der letzten Gotik, sämtliche Mauerflächen gleichfalls wegzuschmuggeln, die man in vielen belgischen Kirchen beobachten kann, wo die Dreiecke über den Arkadenbögen mit einem Maßwerk gefüllt sind, das sich mit dem der Galerien unter den hohen Fenstern vereinigt, während auch noch die übrigbleibende Mauerfläche neben diesen Fenstern eine ähnliche Dekoration erhält.

Aber wie wenig blind für die Übertreibungen und Grillen der letzten gotischen Periode, wir bewundern doch aufrichtig, was sie geschaffen, diese freien, lichten, luftigen „grossen Kirchen", die überall auf nord- und südniederländischen Boden erstanden sind. Wir huldigen ihren Entwerfern und Errichtern, wenn bei großartiger und wohldurchdachter Anlage ihr Aufbau glückliche, wir dürfen sagen herzerhebende und erfreuende Linien und Verhältnisse zeigt; ach, da gibt es Gebäude, kostbar und erzsolide, die doch den Eindruck machen, als wollten sie über dem Haupte des Eintretenden zusammenstürzen, während andere das Gefühl erwecken, als wäre dort über euch nichts anderes, als der blaue, unendliche Himmelsdom.

Zum Kapitel „Solidität": bei der schwindelerregenden Märe des Drillingsturms, der Sankt Peters Westfronte zu einem Unikum in der Kunst- und Baugeschichte gemacht haben würde, wird der Baumeister sofort auf die Suche gehen nach den massigen Grundpfeilern und Substruktionen, bestimmt einen solchen Riesenkolofs zu tragen. Was er davon zu sehen oder vielmehr nicht zu sehen bekommt, veranlafst ihn zu einem zustimmenden Kopfnicken, wenn des weiteren von den ominösen Vorzeichen die Rede ist, die vor dem höheren Aufbau warnten, von der Reduzierung des ursprünglichen Planes, und schliefslich von den Unfällen, die ein so leichtsinniges Unterfangen zur Folge haben mufste. Er wird sogar versucht sein, die ganze Turmgeschichte für eine Legende eine Volksphantasie zu halten, bis bestimmte historische Daten und grofse Gipsmodelle im städtischen Museum ihm weiter keinen Zweifel erlauben, aber auch sein Kopfnicken in ein Kopfschütteln verwandeln werden.

Voile l'histoire: Nachdem der alte Turm 1458 durch eine Feuersbrunst beschädigt war, wurde er so mangelhaft repariert, dafs er bald mit dem Einsturze drohte. Es entstand das Dreitürme-Projekt: das Mittelstück sollte 535 Fufs hoch werden, die flankierenden Kompagnons jeder 430. Man brachte es bis zu 328. Da schien es geraten, den Weiterbau einzustellen: der unzuverlässige Untergrund wurde beschuldigt, der Mangel an systematischer Verankerung gerügt. Eine hölzerne Spitze mufste das Fragment krönen, eine Glockenreihe wurde darin verteilt. Doch auch das bisher Aufgestapelte konnte sich nicht behaupten; es liefs sich nicht abhalten, am 3. Dezember 1570 zum Teil einzustürzen, und bekundete den Vorsatz, früh oder spät ganz herunter zu kommen. Im Jahre 1604 wurden noch Erhaltungsversuche angestellt, aber schon nach zwei Jahren folgte wieder ein gewaltiger Einsturz. Justus Lipsius lag gerade in den letzten Zügen, er sah das ganze Weltgebäude versinken, das ganze Menschenleben mit all seinen Bestrebungen, Illusionen und Gebrechen zu Grunde gehen. „O M n Ja Ca DU nt!". Als er die Katastrophe vernahm, widmete er ihr noch, schon mit dem Tode ringend, dies bekannte Chronogramm, — Omnia cadunt: nicht nur Türme stürzen ein, nicht allein grofse Gelehrte gehen den Weg alles Fleisches, auch Sitten und Gebräuche ändern sich, Einrichtungen, staatliche und wirtschaftliche, gute und schlechte verschwinden. Die junge menschliche Gesellschaft wächst und achiefst in die Höhe, die alten Kleider passen nicht mehr und auf die Dauer hilft kein Erweitern und Verlängern. Der Schlingel wächst mit Arm und Bein aus Ärmel und Hosenrohr, die Nähte krachen, das Wamms fällt ihm schliefslich von den Schultern. — Omnia cadunt! den sich dehnenden Gliedern müssen neue Hüllen angemessen und angeschafft werden. Mögen Mädchen und Knaben in der neuen Ausrüstung sich brüsten und gefallen, nur zu bald wird ihnen klar werden, was sie mit Frack und Schleppkleid angezogen haben. Nicht nur Ansehen und Würde, Seelen- und Nervenqual, Sorge und Kummer stecken in den Falten stolzer Gewänder; wehmütig schauen wir einst zurück auf Kittel und Schürzchen, als Symbole sorgloser Fröhlichkeit in treuer Elternhut.

Das Folgende wird diesen Stofsseufzer erklären.

Die Sankt Peters-Kirche gehört zu den wenigen Monumenten, deren Baumeister und selbst Werkleute alle bekannt sind; auch Zeit und Welle ihrer Wirksamkeit ist angegeben. Sulpice van Vorst verfertigte die Pläne 1424, er starb 1439; sein Nachfolger war Jan Keldermans. Nach ihm kam Mathieu de Layens, welcher 1483 wieder durch Jan de Mesmaker abgelöst wurde; 1488 trat Hendrik van Evergheem auf und starb 1495, worauf Alard van Hamel bis 1503 den Bau weiter führte und nach ihm Math. Veldermans bis 1527.

Acht Baumeister in rüstiger aber ruhiger Tätigkeit an derselben Kirche, während einer mehr als hundertjährigen Bauperiode Beschäftigung und Unterhalt findend — welch ein Gegensatz zu unseren heutigen Baumanieren; der Unterschied ist grösser als der zwischen einem gemütlichen Fufsgänger und einem gehetzten Blitzzugepassagier. Werden und Vergehen, Schaffen und Vernichten, Aufbauen und Abtragen — liegt in diesen Worten nicht der Hauptinhalt aller Geschichte, namentlich auf dem Gebiete der Kunst? Welches historische Monument steht uns noch unverletzt vor Augen, wo sind die Kunstwerke hingeraten, die zu Tausenden jene weiten Hallen füllten und schmückten? Die Künstlergilde möge in schöner Disposition, in herrlichem Ebenmafs, in ausgesuchtem Material mit sinnreichem Werkzeug die höchsten Ideen verkörpern; mit Hammer und Keule stürmt stets der Vandale heran, zur Vernichtung ihres Werkes. Der plündernde Mietsoldat zieht herein, der Bilderstürmer steht auf, durch blöden Fanatismus getrieben, noch mehr durch Hab- und Zerstörungssucht. Und ach, nicht minder die neue Mode, der eingebildete Fortschritt bedrohen das Ehrwürdige, Alte. Prälaten und Kapitel,

Digitized by Google

bedient und angestiftet durch die Ausüber neuester Kunstrichtungen, dekretieren und kommandieren die Wegräumung des Alten, nach ihrer Ansicht Geschmacklosen. Platz, Platz für das Kunstideal der Renaissance und des Rokoko! Die schönsten Werke wurden beseitigt und waren an deren Stelle wieder in ihrer Art schöne Arbeiten erstanden; auch diese verschwanden wieder, zum Feuer verurteilt durch übereifrige Stilpuristen, beraten durch ein Kunstfabrikantentum, das Platz und Absatz suchte für seine „Massenproduktion". — Sankt Peter konnte, wenn nicht Altäre und Bildwerke, wenigstens Lettner und Triumphkreuz hinüberretten in den Hafen unserer auf dem Kunstgebiet gewissenhafteren Zeit.

Der Lettner: Vier schlanke Säulen tragen die drei Bögen, deren untere Seite mit einem durchgehenden, geschlängelten Maßwerk besetzt ist, während die Obersicite Eselsrücken trägt, mit Kanten- und Kreuzblumen so fein bearbeitet, daß Zweifel entstehen, ob sie wohl in Stein ausgeführt sein können. Man findet ja in dieser Periode häufig dergleichen Ornamente in Stuck, die an den Kapitälen, in den Hohlkehlen und an den Schrägen befestigt sind, so am Lettner zu Amersfoort und am abgetragenen Münsterschen Apostelgang. Auf dem Lettner steht noch das Triumphkreuz, ein Meisterstück aus dem XV. Jahrh. Die vier Kreuzesarme zeigen nach der Mittelschiffseite die Symbole der Evangelisten, dessen nach der Chorseite die Figuren der Kirchenväter St. Gregorius, Ambrosius, Augustinus und Hieronymus entsprechen. Der Unterbau enthält in drei Nischen die Statuen der Heiligen Gregorius, Paulus und Hieronymus, an der Rückseite St. Ambrosius, Henricus und Augustinus, grau in grau gemalt.

In Löwen ist kein „Volksaltar" mit dem Lettner verbunden. Nach Violett-le-Duc war es nicht die Absicht der Kathedralenerbauer der gotischen Periode, ihre riesigen Choranlagen abzuschließen. Das Bedürfnis nach allseitigem Abschluß machte sich aber bald geltend, die Chorstühle bedurften einer Rückwand; der Chor wurde eine Kirche, ein Heiligtum in der Kirche, nach der Langschiffseite eine außergewöhnlich reiche und entwickelte Scheidewand erforderend: den Lettner.

Auch in archäologischen Fragen verspürt man etwas von den politischen Strömungen und Gegensätzen. Violiet-le-Duc tritt auf als Vorkämpfer des Laienelements in Kunst, Kirche und Staat. Den entgegengesetzten Standpunkt nimmt Bar. Bethune ein, wenigstens in dieser Frage: er ist ein warmer Verteidiger des Lettners und sähe denselben gern überall angebracht, sogar in gewöhnlichen Stadt- und Dorfkirchen; er möchte das Allerheiligste möglichst absondern, den hohen Kleins entziehen den Blicken des — bald hätt' ich gesagt — profanum vulgus. Wer hat Recht? Vielleicht vertreten beide ein Stück Wahrheit, und muß der Lettner beiden Ansichten Rechnung tragen. Ich glaube, es ist die hl. Theresia, die Gott einem Diamanten vergleicht, worin von allen Seiten alles sich spiegelt, das Weltall, das Wesen der Engel, das Menschenleben und das Menschenherz: ein unendlich vielseitiger Gott, möchte man sagen, wenn in dem Ausdruck kein Widerspruch läge.

Hat nicht der Gottessohn gleichfalls in mehr als einer Gestalt sich uns gezeigt, ist Er nicht allen alles geworden: Erlöser, Hoherpriester, Lehrer, Richter und . . . Volksfreund? Nun denn, beim Pontifikalamt im abgeschlossenen Heiligtum, wenn Weihrauchwolken emporsteigen, die kirchlichen Gesänge in ihrer strengen Erhabenheit ertönen, Wenn nur das Meßglöcklein den heiligsten der heiligen Augenblicke verkündigt, da denken wir an Christus, den geheimnisvollen Oberpriester, der das hehre, unbegreifliche Sühnopfer Seinem Vater für uns darbringt. Wenn aber der Priester, z. B. im Kölner Dom, am Volksaltar erscheint, wenn die Menge Mittelschiff, Transept und Seitenschiffe erfüllt und in tiefer Ehrfurcht, aber doch mit freudigem Zutrauen, die „deutsche Singmesse" von den hohen Gewölben widerhallen läßt, dann, dann wird uns zu Mute, als ob der göttliche Volksfreund Jesus sich wieder unter uns zeigte, umgeben, umdrängt von Seinen hülfe- und heilsuchenden, das Brot des Geistes und des Leibes erflehenden Brüdern. Hier drängt sich von selber die Wahrnehmung auf, wie praktisch dieser Volksaltar am Eingang des hohen Chores, unter dem Triumphbogen aufgestellt ist, sichtbar für alle, sowohl im Mittelschiff, als in den weitauseladenden Transeptarmen und im größten Teil der Seitenschiffe: die Existenzberechtigung der Kreuzflügel sowohl als der Nebenschiffe, zuweilen von „praktischer Seite" angezweifelt, wird hier mit einem Schlage klar; Celebrant und Kanzelredner der Menge sichtbar und hörbar; dieses moderne Ideal erscheint hier in der gotischen Kathedrale, als schon vor Jahrhunderten erreicht. Darum möge wenigstens der Volksaltar seinen Platz behaupten, auch dort, wo man mit Lettner oder Gitterabschluß sich nicht versöhnen kann! Dieser Altar befriedigt dann doch einigermaßen das umherirrende Auge, das an jener Stelle unwillkürlich immer einen Ruhepunkt suchen wird. Es ist bekannt genug, welche Enttäuschung die Wegräumer des Antwerpener Lettners und des Münsterschen Apostelgangs erfuhren. Sie hatten sich und anderen vorgemalt, wie die großartige Wirkung ihrer Dome noch erhöht werden müsse, wenn die Frei- und Fernsicht bis in die äußersten Ecken, durch nichts mehr behindert würde. Übersehen hatten sie die Gesetze der Perspektive und die Eigenart der menschlichen Phantasie, welche das Nichtsichtbare poetischer und vollständiger gestaltet als die Wirklichkeit; daher allgemeine Ernüchterung.

Noch in anderer Art hat Schreiber dieser Zeilen solche Ernüchterung in eigener Person unliebsam erfahren. In seiner Jugendzeit hatte er häufig im hohen Dom dem Pontifikalamt beigewohnt und sich ganz dem oben beschriebenen Eindruck einer überirdischen Feier hingegeben. In späterer Zeit wünschte er diese schöne Jugenderinnerung aufzufrischen, zog wieder mit der Menge denselben Dome zu und suchte sich seinen alten Platz zu St. Christoffels Füßen, — aber der alte schöne Lettner war verschwunden. Was er hörte, es war dasselbe geblieben, aber ach, er sah mehr, er sah zuviel, er sah das Menschliche: die Figuren der Ministranten, verschieden in Umfang und Länge, die nicht immer anmutigen und ästhetischen Bewegungen, und gar unter den Kirchengewändern

Digitized by Google

zum Vorschein kommende lange Hosen und Schachtstiefel. Gewiß, das Menschliche in der Kirche und an ihren Dienern soll uns nicht abschrecken; doch bleibt es trostvoll und erhebend, hin und wieder eine himmlische Illusion genießen zu dürfen.

Zu unserer Freude finden wir im Chor noch ein prächtiges Sakramentshäuschen — ein Werk de Layens' vom Jahr 1450 — $12^1/_2$ Meter hoch, welches nicht einsam und verlassen dasteht, sondern noch immer seine ursprüngliche Bestimmung erfüllt. Um den neueren Gesetzen zu genügen, wonach Altar und Tabernakel verbunden sein sollen, wurde auf der vorspringenden Platte unter dem Schrein ein Miniaturaltar eingerichtet.

Ein fast identisches Kunstwerk erkannten wir am folgenden Morgen in der St. Jacobs-Kirche; eine Kopie, 1537 von Gabriel von den Bruyne, einem Löwenschen Künstler, angefertigt. Nicht bei allen in Kirche und Kapellen noch vorhandenen Werken können wir uns aufhalten. Wenn man aber in der Fremde einem berühmten Landsmann begegnet, so begrüßt man ihn mit Freuden. Dierick Bouts oder Stuerbouts, Dirk von Haarlem genannt, ist einer der Gesegneten, die ihren Ruf die Jahrhunderte hindurch behauptet haben und behaupten werden, ein würdiger Geselle der van Eycks, Memlinks und van der Weydens. In Haarlem 1391 geboren, starb er 1478 zu Löwen, wo er Stadtportraitmaler war und seine Hauptwerke verfertigte. In der hl. Dreifaltigkeitskapelle hängt das Mittelstück eines großen Altarwerkes, das hl. Abendmahl darstellend; zwei Flügel mit dem Osterlamm und Elias in der Wüste befinden sich im Berliner Museum, die beiden anderen, Abraham und Melchisedechs Begegnung und die Einsammlung des Manna in der Münchener Pinakothek. Die glückliche und ungezwungene Gruppierung der Jünger um einen viereckigen Tisch, auf dem Mittelstück, wird gerühmt sowohl als die Verschiedenheit und Abwechslung in Charakteristik und Ausdruck, bei schönster Harmonie des kräftigen Kolorits. Die beiden Flügelstücke — Abraham und Melchisedech, das Manna in der Wüste — finden wir in der sogenannten Boisseréeschen Sammlung wieder, herrliche Reproduktionen aus der ersten und glorreichsten Zeit des Steindruckes. Mancher unserer Gildebrüder darf sich des Besitzes dieser Musterlitographien rühmen, und wird vielleicht durch diese Zeilen veranlaßt werden, mit erneuter Andacht diese ernsthaften, feierlichen, edelen Gestalten zu betrachten, sich wieder zu versenken in diese Landschaft, worüber der Gottesfriede ausgebreitet liegt, und sich an der malerischen Stadt im Hintergrund zu erfreuen. — Ein anderes berühmtes Gemälde des Dirk Bouts, in der nächsten Kapelle, stellt das Martyrium des hl. Erasmus vor, welchem die Eingeweide aus dem Leibe gehaspelt werden, weshalb er als Patron „tegen de buijkpijn" angerufen wird.

Dem Rogier van der Weyden wird die Kreuzabnahme in der achten Kapelle zugeschrieben, während die siebente früher ein berühmtes Gemälde von Quentin Massys enthielt. Dieses Bild der hl. Familie wurde dem Brüsseler Museum verkauft für Fr. 200.000, eine Summe, von welcher indessen der Kirchenvorstand „ne doit point toucher le capital, mais seulement les intérêts".

Nachdem wir noch das in der Restauration begriffene Innere des Rathauses und seine Merkwürdigkeiten: einen historischen goldenen Schlüssel, alte und neue Gemälde, das bekannte Turmmodell u. s. w. betrachtet und der „Ecole de St. Thomas", einem Gebäudekomplex, dessen Pläne von einem Mitglied der belgischen St. Lucas-Gilde, Herrn Hellepute, herrühren, und worin vorzüglich die steinerne Haupttreppe beachtenswert ist, einen Besuch abgestattet hatten, waren wir mit unserem Montagsprogramm zu Ende.

Die Mittagsstunde, d. h. die Speisestunde, war gekommen. Helfs war es gewesen in der Natur und in den für die Kunst schlagenden Herzen der Reisegenossen; jetzt aber ballten sich Wolken zusammen, dunkele Wolken, nicht allein am graublauen Himmel über den staubigen Straßen und Plätzen, sondern auch am Himmel unserer geselligen Freude.

Durch das eigentümliche Temperament unseres Gastwirtes wurde unsere gemeinschaftliche Mahlzeit ebenso in Frage gestellt, wie ehemals der Ausbau des Sankt Peterturmes und als endlich nach langem Parlamentieren und Begütigen die Sache wieder geordnet schien, stellte es sich heraus, daß zwar für alle gedeckt, aber nicht für alle gekocht war.

Am Dienstag Morgen vereinigten sich in Sankt Peter die Brüder um den Altar, der Gildemesse beizuwohnen; von dort begann der Zug durch die Stadt zur Besichtigung der übrigen Merkwürdigkeiten. Vielleicht hatte mancher die stille und abgelegene Stadt Löwen betreten in der Erwartung, zurückversetzt zu werden in vergangene Zeiten, alte Straßen und Märkte zu finden, mit einer Fülle interessanter Giebel, Brunnen u. s. w. Es gab allerdings noch einige schöne Überbleibsel zu bewundern; längs der Dyle fand sich noch manches malerische Grüppchen, aber das mittelalterliche Ensemble ist verschwunden. Die letzten Jahrhunderte haben auch hier in Langeweile und Plattitüde geleistet, was sie vermochten. So hastig wir durch die warmen Straßen eilten, müssen wir auch über unsere Morgenarbeit berichten. Programmmäßig wurden besucht: die Halle oder Universität, O. L. Vr. ter Predikheeren, wo das berühmte Ostensorium der Amsterdamer Clarissen bewundert wurde, St. Jakob mit seinem bereits erwähnten Sakramentshäuschen, das Hospital von St. Peter, und St. Gertrud mit der zierlichen, durchbrochenen Turmspitze und dem feinen Chorgestühl, zwischen 1540 und 1550 durch Mathias de Wagdere ausgearbeitet. Eine Statuettenmenge und 28 Reliefs, das Leben und Leiden Christi darstellend (die 14 Stationen), schmücken dieses reiche Werk, welches nach einer Bemerkung unseres Dechanten, in seiner Feinheit und Anmut vortrefflich den Geist der reichen, gebildeten und frommen Ordensfrauen von St. Gertrud widerspiegelt, die es bestellt und bezahlt haben.

Und nun: „Besinge, o Muse, die Fahrt zu den stolzen Ruinen von Villers!" Alfred Tepe.

Digitized by Google

Die Ausstellung für christl. Kunst zu Köln, aus Anlafs des goldenen Jubiläums vom „Christlichen Kunstverein", sowie der fünfzigsten Generalversammlung der Katholiken Deutschlands, im Erzbischöflichen Diözesanmuseum veranstaltet, konnte und sollte nur in dem engaren Rahmen, den das Gebäude bot, erscheinen, trotzdem aber eine alte und neue Abteilung umfassen, letztere in einer gewissen Ausdahnung auf dan christlichen Kunstbetrieb, namentlich den rheinischan, in den letzten fünfzig Jahren.

Die alte Abteilung besteht fast ausschliefslich in der grofsen Sammlung zumeist mittelalterlicher Holzschnitzereien: Schränke, Truben, Paneele, Ornamente, vornehmlich Figuren des Bildhauers Richard Moest, die geschickt aufgestellt, des Lehrreichen sehr vieles bietet für den Künstler, Kunstforscher und Kunstinteressenten. Die Möbal und Bestandtaile derselben sind in Rheinland und Westfalen vom Ende des XV. bis in das XVII. Jahrh. entstanden, einfache, aber durchweg charakteristische Gebilde. — Die Figuren und Gruppen, bei 400, sind zum gröfseran Tail niederrheinischen wie westfälischen und flämischen Ursprungs, aber auch Bayern hat seine Beiträge geliefert. Bis in die zweite Hälfte des XIV. Jahrh. reichen einige Statuen, Nufsbaumerzeugnisse kölnischer Schnitzer, zurück, aber auch das XV. Jahrh. vertreten zahlreiche kölnische Eichenholzfiguren, von denan laider manche ihre polychrome Fassung eingabufst haban. Früher bestand ja vielfach die beklagenswerte Sitte, hinsichtlich der Bemalung verletzte oder überstrichene Figuren einfach abzulaugen, anstatt sie in ihrem Zustand zu belassen, oder den ursprünglichen durch vorsichtiges Abradieren nach Möglichkeit wieder herauszustellen, und arst das letzte Jahrzehnt hat die Augen geöffnet für den hohen Wert der ursprünglichen Polychromie, auf die fast alle mittelalterliche Figuren berechnet waren. Auch in dieser Hinsicht gibt die Sammlung viele lehrreicha Winka, namentlich bei den Antwerpener Gruppen und dan süddeutschen Standfiguren. Noch zahlreicher und wertvoller sind die Beibehrungen, die hier hinsichtlich des Formenreichtums, also der Phantasie und Erfindungsgabe bei den mittelalterlichen Skulptoren geboten werden. Wie oft kehren dieselben Darstellungen wieder, namantlich Madonna, Pietà, Selbdritt, einzelne Heilige, wie Sebastianus, Christophorus, Katharina, Barbara usw., aber jedesmal ist die Auffassung eine andere, trotz der Übereinstimmung im Stil und in den Attributen. Daher öffnet sich hier auch für die Ikonographie und Symbolik ein weites Feld, wie mancher erstaunt sein wird über die innige Sprache, die von diesen Gebilden geredet wird, voll Überzeugungskraft und Gemütstiefe, trotz vereinzelter anatomischer und sonstiger Schwächen. Wie viel Lernmaterial für unsere zeitgenössischan kirchlichen Künstler, die bei ihrem Anschlufs an jena Vorbilder weder auf die aigene Empfindung, noch auf anatomisch ganz korrekte Durchbildung zu verzichten brauchen, wann sie über beide verfügen. Dafs dieses nicht immer der Fall ist, beweist die neue Abteilung, die aufser einer Anzahl kleiner aber feiner Nazarenerbilder, manche neue Tafel- und Glasgemälde, Holzskulpturen, Goldschmiedewerke, Gewebe und Stickereien umfafst. Unter ihnen sind nur wenige Arbeiten, die ganz, auch in betreff der Formen, nicht nur der Technik, befriedigen. Namentlich den Malern und Bildhauern kann die Beobachtung nicht verschwiegen werden, dafs die meisten von ihnen in das so reich sich darbietende und so leicht zu beschaffende Studienmaterial nicht hinreichend sich vertieft haben, obgleich auch einige hier ausgestellte vorzügliche Arbeiten ihnen die Möglichkeit zeigen, dem modernen Geschmack vollkommen gerecht zu werden im alten Gawanda. — Bessere Fortschritta haben im ganzen die Goldschmiede gemacht, aber auch nur auf Grundlage der alten Muster, ohne dafs es den meisten gelungan wäre, alle alten Techniken neu zu beleben. — Auf dam Gebiete der zu neuem Leben und Glanz glücklich wieder erstandenen liturgischen Gewebe droht bereits ein Rückfall in die frühere Oberflächlichkeit, und für die zu jenen gehörenden Stickereien sind die Kräfte nur als Ausnahmen vorhanden, vielleicht, weil die meisten im Dienste der Unternehmer, also der Paramentenhandlungen stahan, denen durchweg die Schulung abgeht, die entwerfenden und ausführenden Kräfte richtig auszuwählen, anzuleiten, zu korrigieren, wobei der Hinweis auf die Wohlfeilheitsbestrebungen vialer Käufer als hinreichende Entschuldigung nicht gelten kann. Diesa Beobachtungen, hier im engeren Kraise gewonnen, werden durch die sonst gemachten Erfahrungen leider bestätigt. Schnütgen.

† Domdekan Dr. Georg Jakob zu Regensburg, Professor der Kunstgeschichte am Seminar, Vorstandsmitglied und Mitarbeiter der »Zeitschrift für christliche Kunst«, ist am 12. Juli im Alter von 78 Jahren verschieden. — Der kirchlichen Kunst mit Einschlufs der Musik hat er seit ihrem Wiedarauflaban, also über ain halbes Jahrhundart, in reinstar Absicht, vollkommenster Hingaba, erfolgreichster Weise gadient, ernst und gründlich als Forschar, kenntnisreich und anregend als Lehrer, fruchtbar und zielbewufst als Schriftsteller. Seinen strengen Grundsätzen, die nicht auf Vorurteil oder Eigensinn, sondern auf gründlichen Studien der Quellen, der Denkmäler, der Literatur beruhten, ist er treu geblieben bis an sein Ende. Der tiefe Einblick in die Vorzüge der mittelalterlichen Kunst, die er in ihrem Zusammenhang mit Liturgie, Symbolik usw. mehr wie fast alle anderen erfafst hatte, war ihm zugleich eine Schutzwehr gegen die nivellierendan und modernisierenden Bestrebungen, die den Zusammenhang mit der Vergangenheit auch auf dem von der Tradition besonders behüteten kirchlichen Kunstgebiete abzuschwächen, wenn nicht gar aufzulösen drohen. Von seiner Vertrautheit mit den bezüglichen kirchlichen Bestimmungen, mit der Entwicklung der Kunst, namentlich in seinem Heimatland, mit ihren Techniken, mit ihren Anforderungen an den Klerus und vornahmlich an die Künstler legt sein fünfmal aufgelegtes Buch über »Die Kunst im Dienste der Kirche« glänzendes Zeugnis ab, etwas veraltet hinsichtlich der Ausstattung, vornahmlich der Abbildungen, aber von dauerndem Wert in bezug auf die Darlegungen und Beschreibungen, besonders die leitenden Prinzipien, dahar geeignet als Führer und Halt zu dienen in den Wirrnissen der Gegenwart. Möge das ernst belehrende, ruhig anleitende Wort des Altmeisters noch lange nachklingen! R. I. P. Schnütgen.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Frühgotisches rheinisches Reliquienaltärchen mit bemalten Flügeln. (Mit Abbildung, Tafel.) Von SCHNÜTGEN 193

Ein gotisches Büstenreliquiar im bayerischen Nationalmuseum. (Mit zwei Abbildungen.) Von W. M. SCHMID 195

Alte orientalische Teppiche im Dom zu Frauenburg. Von JOSEPH KOLBERG 199

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. XV. (Mit 2 Abbildungen.) 30. Figurierte Teppichwirkerei des XV. Jahrh., Sammlung Clemens. 31. Gestickte Agraffe auf der Vorderseite der Braunsfelder Kasel des Fürsten Solms. Von SCHNÜTGEN 207

II. NACHRICHTEN: Kunstfahrt der Utrechter St. Bernulphus-Gilde im Jahre 1900 nach Löwen, Villers, Brüssel. I. Von A. TEPE 213

Die Ausstellung für christliche Kunst zu Köln, aus Anlafs des goldenen Jubiläums vom „Christlichen Kunstverein", sowie der fünfzigsten Generalversammlung der Katholiken Deutschlands. Von SCHNÜTGEN 223

Domdekan Dr. Georg Jakob †. Von SCHNÜTGEN . . . 224

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Oktober 1903.

Digitized by Google

FA 26.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN

XVI. JAHRG. HEFT 8.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1903.

Digitized by Google

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

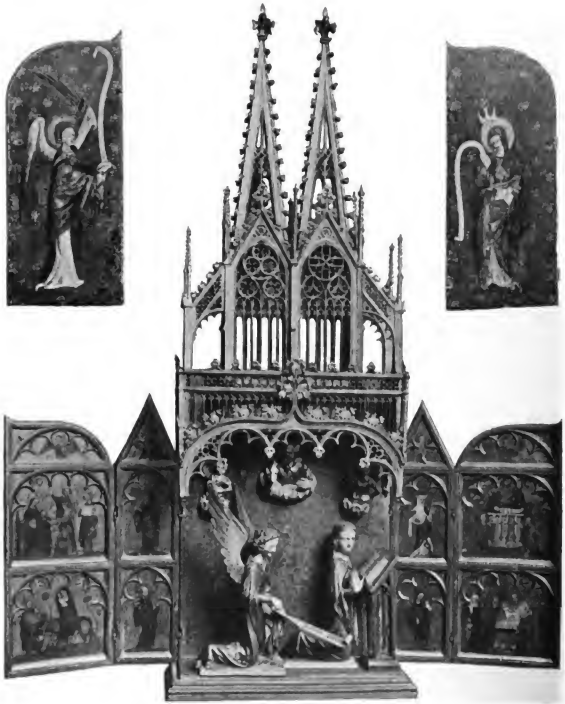
ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer grösseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grossen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.
Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Domkapitular J. ALDENKIRCHEN (TRIER).
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Domkapitular Dr. A. BERTRAM (HILDESHEIM).
Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN-KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Regierungsbauführer W. LUDOWIGS (BONN-KESSENICH).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).

Digitized by Google



Hochgotisches rheinisches Schaualtärchen im bayerischen Nationalmuseum.

Digitized by Google

CAMBRIDGE, MASS.

Abhandlungen.

Hochgotisches rhein. Schaualtärchen: Holzschnitzerei mit Flügelgemälden.

(Mit Abbildung, Tafel.)

Schaualtärchen waren im Mittelalter zumeist nicht für den eigentlichen liturgischen Gebrauch bestimmt, sondern für die Ausstattung von Kapellen, oder für die Privatdevotion. — In dem Reichtum des architektonischen Aufbaues übertrifft das hier abgebildete, ebenfalls aus der Boisseréeschen Sammlung bezw. dem Nachlasse Königs Ludwig I. 1875 in das bayerische Nationalmuseum gelangte, in dessen »Kunst-Schätzen« als Blatt I ganz kurz beschriebene Exemplar (vgl. Heft VII, Sp. 193/194 dieses Jahrgangs) alle anderen derartige Altärchen, wie es sich auch durch die Doppelklappen der Flügel und seine so anmutigen wie strengen Formen auszeichnet. Von Übermalungen, welche namentlich einzelne Hintergründe erfahren hatten, neuerdings sorgsam befreit, erstrahlt das 147 *cm* hohe, 130 *cm* breite, 18 *cm* tiefe Klappaltärchen wieder in seiner ursprünglichen Schönheit als eines der edelsten Erzeugnisse der kölnischen Bildhauer- (und Maler-)Schule um die Zeit von 1370. — Die aus Nufsbaum gebildeten glanzvergoldeten Figuren der vor ihrem Betpulte knienden Jungfrau und des gleichfalls knienden Engels sind vollrund geschnitzt, bekrönt durch die von Wolken getragenen Brustbilder Gottvaters und zwei ihn flankierender Engel, frei in die Nische gestellt an den in grofsgemustertem Blattwerk gepunzten, ganz vergoldeten Hintergrund. Der flache Eselsrückenbogen mit seinem Mafswerkhängekamm, um diese Zeit am Niederrhein längst eingeführt und zu reichster Entfaltung gediehen, schliefst die Szene ab, das Kreuzgewölbe des Innern maskierend mit seinen goldenen Rippen und blauen Kappen. Die mächtige flache Kreuzblume ragt über den durchbrochenen Vierpafsfries hinauf, der die Horizontale besäumt, vorn, wie auf den Schmalseiten, auf denen das Frontispiz die Tiefe des Baldachins bezeichnet, also auch der Plattform, auf der das durchsichtige Turmpaar mit seinen beiden Eckpfeilern in so grofsartiger, wie einfacher, nur in ausgeschnittenen Brettchen bestehender Holzarchitektur sich aufbaut. Die Fialen dieser Eckpfeiler runden die Silhouette ab, und von ihnen leiten die eleganten Strebebögen zu dem Mittelbau über, zunächst wiederum zu dem Fialenpaar, aus dem, nur durch zwei Fialen geschieden, die flachen Helme mit ihrer Kreuzblume sich erheben. Konstruktion wie Ornamentik finden hier im vollsten Mafse ihr Recht, erstere in klarster harmonischer Entwicklung, letztere in streng geometrisch gemustertem Mafswerk, dessen Durchschneidungen in kalaidoskopischem Linienspiel die phantastische Wirkung noch erhöhen. — Die bemalten Flügeltüren haben die Bestimmung, den Mittelschrein sowohl nach den Schmalseiten wie nach vorn zu schliefsen. Daher haben die beiden Innenklappen je ein Frontispiz, welches genau auf die Mafswerkarchitektur des vorkragenden Baldachins pafst, während die beiden Aufsenklappen mit je einem halben Eselsrücken den Vorderbogen unter dem Krabbengiebel zu bedecken vermögen. Beide Flügelpaare sind horizontal doppelt geteilt, so dafs zuoberst die Abschlüsse frei werden für je ein Engelbrustbild, darunter je zwei rechteckige, ebenfalls von schwach reliefierten Pafsbögen bekrönte Felder. Die einen zeigen auf glattem Goldgrund die Geburt, Darstellung im Tempel, Anbetung der hl. Dreikönige, Flucht nach Ägypten, und zwar im Sinne der spätmittelalterlichen Ikonographie, also z. B. des Kniens von Maria und Joseph vor der Krippe. Die schmalen Felder haben je eine Standfigur aufgenommen, und zwar die beiden Apostelfürsten, St. Agnes und eine heilige Äbtissin. Die letztere, die allein über die Herkunft des Ganzen (über die alle urkundlichen Notizen zu fehlen scheinen) Auskunft zu geben vermöchte, trägt weifses Kleid, schwarzen Mantel und weifsen Schleier, dessen Zipfel lang am Ellenbogen herunterhängt; der Hermelinbesatz um ihre Mütze, vielleicht ein Privileg, könnte Näheres verraten. Die Technik dieser gut gezeichneten, aber nicht mit der höchsten Feinheit durchgeführten Gemälde besteht aufser dem Gold ausschliefslich in Deckfarben, die sich auf 2 Rot, 1 Blau, 1 Grün, 1 Gelb, 1 Weifs beschränken. — Die Aufsenseiten der Flügel sind grün gestrichen und mit Goldrosettchen verziert, die beiden Aufsenklappen dazu mit den beiden ganz in Farben, ohne Gold ausgeführten Figuren der Verkündigung bemalt, die sich also merkwürdigerweise wiederholt. Schnütgen.

Digitized by Google

Farbenschmuck am Äußeren des Domes zu Chur.

(Zugleich ein Beitrag zur Baugeschichte des Churer Domes.)

(Mit 2 Abbildungen.)

Während der Satz, daß die mittelalterliche Polychromie sich nicht auf das Innere beschränkt, sondern auch das Äußere der Kirchen in ihren Bereich gezogen hat, für Frankreich an Viollet-le-Duc[1]) einen berufenen Vertreter gefunden hat, ist derselbe für Deutschland meines Wissens zuerst, und zwar im Jahre 1876, von Karl Schäfer mit Nachdruck betont worden. Von jedem Werke der romanischen und gotischen Kunst darf man, so hob Schäfer hervor, mit hoher Wahrscheinlichkeit annehmen, daß es zur Zeit seiner Vollendung im Schmucke der Farben dastand. „Es gibt", so sagt er, „eine lange Periode, während welcher es Regel war, kirchliche und profane Gebäude nicht nur im Innern, sondern auch im Äußeren zu polychromieren".[2]) Es waren hessische und besonders Marburger Bauten, die Schäfer zum Gegenstande seiner Untersuchung gemacht hatte.

Für farbigen Schmuck der Außenfassaden liefern in Westfalen eigenartige Beispiele die Patrokluskirche zu Soest mit ihren metallumkleideten Säulchen und Radspeichen am Turme und namentlich die Peterskirche dortselbst, an der, wie ich andernorts dargelegt habe,[3]) außer Malereien und Metall[4]) auch farbig unterlegte Glasflüsse zur Anwendung gebracht sind.

In dieser Zeitschrift ist die Frage der Außenbemalung der Kirchen mehrfach und trefflich beleuchtet worden. Zuerst durch v. Fisenne, der unter Voranschickung eines instruktiven historischen Rückblickes an einer Reihe von Bauwerken aus der Moselgegend den ehemaligen farbigen Fassadenschmuck nachwies.[5]) Es folgte Meckel, der die Fisenneschen Ausführungen durch den Hinweis auf eine Anzahl Außenmalereien aus der Gegend des Mittelrheins und des Maingaues bedeutsam förderte.[6]) Und dann führte Beissel den überraschenden Nachweis, daß nicht nur der Turm der Kapelle im Klostergarten von Laach, sondern auch die Klosterkirche selbst im Äußeren bemalt gewesen und das System der Bemalung in den Hauptpartien zudem noch jetzt deutlich erkennbar sei.[7])

Es ist nur ein geringer Beitrag, den ich hier zur Bemalungsfrage der Kirchenfassaden biete; aber auf diesem von der Forschung eben erst gestreiften[8]) Gebiete, wo Wind und Wetter, Zeit und Menschenhand mit dem, was ehedem vorhanden war, gründlich aufgeräumt haben, sind auch kleinere Funde von Bedeutung.

Die Baugeschichte des Domes von Chur ist noch nicht vollständig aufgehellt. Obgleich glaubwürdiger Überlieferung nach die Kirche ihren Ursprung bis in das VIII. Jahrh. hinaufführt,[9]) geht die allgemeine Ansicht doch dahin, daß der jetzt bestehende Bau zwar in langsamem Fortgange entstanden, aber in einem Zuge gebaut sei. Die erste Kunde von demselben meldet, so sagt Rahn, „daß 1178 der Chor geweiht worden sei. Es folgte dann im Jahre 1208 die Konsekration des Kreuz-

[1]) Viollet-le-Duc »Dictionnaire de l'architecture française«, VII, Artikel Peinture, S. 108: La peinture décorative ne s'appliquait pas seulement aux parois des intérieurs, elle jouait un rôle important à l'extérieur des édifices.

Die von Viollet-le-Duc gegebene Beschreibung der Malweise, wie sie besonders an den Kathedralen von Paris, Rheims und Amiens zur Anwendung gekommen ist, läßt dieselbe aber mehr als ein Nachzeichnen erkennen, darauf berechnet, die Linien der Architektur und der Bildnerei schärfer heraustreten zu lassen. (Eine Übersetzung der Ausführungen Viollet-le-Duc's bei Fisenne in der in Note 6 angeführten Abhandlung, Sp. 69 f.)

[2]) Karl Schäfer „Gotische Wandmalereien in Marburg". »Deutsche Bauzeitung«, X. Jahrgang, 1876, S. 324.

[3]) »Deutsche Bauzeitung« 1887, S. 537.

[4]) Für die Verwendung von Metall zum Fassadenschmuck bietet ein ferneres Beispiel die Kirche zu Gadebusch (Mecklenburg-Schwerin), wo die Speichen des Radfensters am Turme aus Bronze hergestellt sind.

[5]) III. Jahrgang 1890, Sp. 65 ff. und 73 ff.

[6]) IV. Jahrgang 1891, Sp. 187 ff. Nach den von Marchand jüngst gemachten Feststellungen gehört hierher auch die Kirche von Oberbreisig. Vergl. vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift, Sp. 329.

[7]) IV. Jahrgang, 1891, Sp. 275 ff.

[8]) Es sei z. B. darauf hingewiesen, daß das hochbedeutsame, monumentale Werk von Dehio-Bezold über die kirchliche Baukunst des Abendlandes diesen polychromen Schmuck der Fassaden ganz unberücksichtigt läßt.

[9]) Vergl. Effmann »Die St. Luciuskirche zu Chur«. Jahrg. VIII (1895) dieser Zeitschr., Sp. 348.

Digitized by Google

altares vor dem Eingange zur Gruft, worauf endlich, fast ein Jahrhundert nach dem Beginne, im Jahre 1282, die Weihe des Ganzen stattfand. Im allgemeinen ist trotz dieser langen und wahrscheinlich oft unterbrochenen Bauthätigkeit der Stil der einzelnen Bauteile ein sehr übereinstimmender, nur der Grundriſs zeigt, daſs nach Vollendung des Chores eine erhebliche Veränderung des Bauplanes stattgefunden hatte. Man gab die bisherige Längenachse auf, sei es, weil der südlich steil abfallende Fels eine Fortsetzung in derselben nicht mehr gestattete, oder daſs die Rücksicht auf andere inzwischen errichtete Gebäude dazu veranlaſste".[10]) Die Frage nach der Entstehungszeit der hier zu besprechenden Malereien macht es erforderlich, die Momente kurz hervorzuheben, die darauf hinweisen, daſs der Bau, über den die Weihenachrichten von 1178 und 1208 berichten, mit der 1282 geweihten Kirche nicht identisch, diese vielmehr im wesentlichen eine Neuanlage ist.

Der Dom von Chur ist eine dreischiffige, in allen Teilen überwölbte Pfeilerbasilika, die aber eines Querschiffes entbehrt; an das Mittelschiff des dreischiffigen Langhauses setzt sich in gleicher Breite mit dem Mittelschiffe das Chorquadrat an, dem sich dann ostwärts das gerade geschlossene, erheblich schmälere Chorhaupt anfügt. Die Gewölbe dieser beiden Teile stimmen in ihren Gurten, Rippen und den tragenden Wandvorlagen mit denen des Langhauses so vollständig überein, daſs über ihre Plan- und Zeiteinheitlichkeit eine Meinungsverschiedenheit nicht besteht. Ebensowenig kann nun aber ein Zweifel darüber obwalten, daſs das Gewölbe des Chorquadrates in einer Flachdecke eine Vorgängerin gehabt hat. Hier hat sich nämlich über dem Gewölbe noch der bis zur Höhe der ehemaligen Flachdecke emporreichende alte Wandputz erhalten. Die Höhenlage derselben ist aufserdem an den Seiten durch einen 30 *cm* starken Absatz markiert, um den der nachträglich zugefügte, der Überhöhung des Gewölbescheitels über den Schildbögen entsprechende, 2,50 *m* hohe Maueraufbau gegen das untere alte Mauerwerk zurücktritt. Auch die der Flachdecke konform tiefer ansetzende Linie des alten Ostgiebels tritt wie im Innern, so im Äufsern noch klar in die Erscheinung. Eine weitere Bekräftigung und Vervollständigung erhalten diese Wahrnehmungen dann aber noch durch zwei Rundbogenöffnungen, die aber ihrer ganzen Gestaltung nach sich als ehemalige Fenster darstellen. Ihre Gesamtform, die beiderseitigen stark abgeschrägten Laibungen und endlich der nach dem Chorquadrate hin, also auf der Innenseite befindliche Glasfalz stellen

Dom.

Abb. 1. Ansicht von Chur.

[10]) Rahn »Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz«, Zürich (1876), S. 382. Die Hauptmaſse der Kirche sind ebendort S. 159 (Note) verzeichnet. Aufnahmen derselben in den Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Band XI, Heft 7, „Beschreibung der Domkirche von Chur." — Im Jahre 1896 ist der Dom durch die preufsische Meſsbildanstalt aufgenommen worden.

Digitized by Google

diesen Punkt durchaus sicher. Es handelt sich bei diesen Öffnungen also um Rundfenster, die in den Zwickeln, oberhalb des Chorbogens, unterhalb der Decke des Chorquadrats, aber oberhalb des Daches des Chorhauptes angebracht, dem Chorquadrate von Osten her direktes Licht zuführten. Es ist dies eine Anordnung, für die es, wenn sie auch nicht gerade allzu häufig angewendet ist, doch an Gegenstücken durchaus nicht fehlt. So seien als Beispiele hingewiesen auf die von Einhard erbaute Basilika zu Steinbach, auf die der romanischen Zeit angehörige, ebenfalls flachgedeckte Klosterkirche zu Merten a. d. Sieg, und als Gewölbebau mit gleicher Anordnung auf die im spätromanischen Stil erbaute Abteikirche zu Werden. Von dem Bestehen dieser Anordnung im Dome zu Chur ist im Inneren nichts mehr zu erkennen, indem das an Stelle der Flachdecke eingespannte Gewölbe in die untere Laibung der Fenster einschneidet. Auch von aufsen sind die Fenster jetzt vollständig dem Blick entzogen; zwar liegt die jetzige Gewölbedecke des Chorhauptes noch beträchtlich unterhalb der Fenster, die Aufsenmauern desselben haben aber, ebenso wie die des Mittelschiffes und Chorquadrates, eine so beträchtliche Erhöhung erfahren, dafs die Fenster, wie die unter Figur 1 gegebene Ansicht der Domkirche ergibt, nach aufsen hin ganz verdeckt sind. Vollständig klar stehen sie aber dem vor Augen, der sich auf den Dachboden des Chorhauptes begeben hat. Raum- und Lichtverhältnisse sind dort so ausreichend, dafs es möglich gewesen ist, von einem der beiden Fenster, dem der Nordseite, die photographische Aufnahme zu machen, die hier in Fig. 2 zur Wiedergabe gebracht ist. Die Schwierigkeit, auf den genannten Raum zu kommen, — man mufs über das Gewölbe hinweg durch eine der genannten Fensteröffnungen kriechen — macht es erklärlich, dafs diese Fenster für die Baugeschichte des Domes noch nicht verwertet worden sind. Und doch stellen sie es, in Verbindung mit den übrigen schon genannten Merkmalen, sicher, dafs dem Gewölbebau des XIII. Jahrh. ein flachgedeckter Bau des XII. Jahrh. vorhergegangen ist.

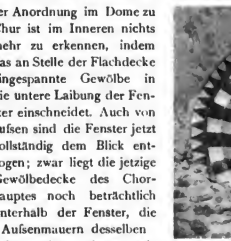


Abb. 2. Rundfenster mit äufserer Bemalung.

Der Umstand, dafs das Chor schon 1178, der vor dem Eingange zur Gruft stehende Kreuzaltar 1208, das Ganze aber erst 1282 geweiht worden ist, verliert damit alles auffällige. Wenn der Kreuzaltar 1208 geweiht werden konnte, so mufs damals, da dieser Altar im Langhause stand, die Kirche im wesentlichen vollendet gewesen sein, jedenfalls kann daran nicht noch bis 1282 weiter gebaut worden sein. Wenn nun trotzdem von einer 1282 erfolgten Weihe der ganzen Kirche berichtet wird, so kann es sich dabei nur um einen ganz neuen Bauvorgang handeln. Die Altarweihe um 1208 stellt den Abschlufs einer Bauperiode dar, aus der der Dom als eine flachgedeckte Anlage hervorgegangen ist. Weiterhin wurde der Bau dann einer durchgreifenden mit der Weihe von 1282 abschliefsenden Umgestaltung unterzogen, in der er zur Gewölbebasilika, wie sie jetzt dasteht, umgewandelt worden ist. Näher auf diesen Punkt einzugehen, ist aber hier nicht der Ort;[11]) eine weitergehende Klarstellung kann, wenn sie überhaupt möglich ist, nur auf Grund einer eingehenden baulichen Untersuchung erfolgen und mufs die Begründung dann unter Beigabe eines umfassenderen zeichnerischen Materials erfolgen. Die hier gegebenen Erörterungen sind aber hinreichend, um erkennen zu lassen, dafs die bisher zur Geltung gekommenen Anschauungen die Baugeschichte des Churer Domes nicht erschöpfen.

Die Rundfenster, an welche diese Bemer-

[11]) Es mag erwähnt werden, dafs die Sargmauern des Mittelschiffes die gleiche, durch abweichende Mauertechnik sich kennzeichnende Erhöhung wie die Mauern des Chorquadrates zeigen, aber weder den Mauerabsatz, noch sonstige Merkmale aufweisen, welche auch hier auf das ehemalige Bestehen einer Flachdecke bezeugen. Man wird annehmen dürfen, dafs das Langhaus bei der Umgestaltung des XIII. Jahrh. eine Erneuerung erfahren hat, bei der vom alten Bau nur die Seitenschiffmauern benutzt worden sind.

Digitized by Google

kungen angeknüpft worden sind, sind durch den Aufbau der Chormauern zwar etwas verdeckt, sonst aber wohl erhalten. Sie haben eine Lichtöffnung von 0,65 *m* Weite, der Durchmesser der äufseren Laibungskanten, der innen und aufsen gleich grofs ist, mifst 1,65 *m*, die Mauerstärke endlich beträgt 1,14 *m*.

Neben der diesen Fenstern für die Baugeschichte des Domes zukommenden Bedeutung, beanspruchen dieselben ein besonderes Interesse wegen der hier erhalten gebliebenen Aufsenmalereien, mit denen die Kirche ehemals geschmückt war. Dem Umstande, dafs kein Anlafs vorlag, die in dem Dachraum verbauten Teile der Giebelmauer des Chorquadrates mit neuem Putze oder neuer Tünche zu überdecken, dieselben aber auch gegen die Witterungseinflüsse geschützt waren, ist es zu verdanken, dafs der alte Aufsenputz sich so wohl erhalten hat.

Und deutlich tritt auf diesem Putze die Bemalung hervor, mit der die Rundfenster des Giebels in ebenso wirkungsvoller wie einfacher Weise geschmückt waren. Dieselbe zeigt einen Wechsel von weifs und hellrot gefärbten Bogensteinen, die nach aufsen hin ein Ring mit einem Dreieckmuster von gleichem Farbenwechsel umsäumt. Die Musterung wird von leicht in den Putz eingetieften Linien umrandet. Die Ausführung ist eine ziemlich sorglose; so variieren die Köpfe der Bogensteine an der inneren Laibungskante in ihren Abmessungen zwischen 7 – 9 *cm*, an der äufseren zwischen 14—16 *cm*; die kleinen Bogensteine der Einfassung der Lichtöffnung passen in der Anordnung nicht zu den grofsen der Laibung, sie sind vielmehr ganz unabhängig von diesen gezeichnet und ebenso ist die den äufseren Abschlufs bildende Dreieckverzierung ohne Rücksicht auf die durch die Bogensteine gegebene Teilung disponiert. Alles dieses sind aber Unregelmäfsigkeiten, die, weit entfernt, sich störend bemerkbar zu machen, gerade durch den Wegfall der Schablone der Zeichnung Charakter geben.[12])

Die vorangeschickten baugeschichtlichen Erörterungen weisen den Weg zur Feststellung der Zeit, der die äufere Bemalung des Chores angehört. Es ist daraus hervorgegangen, dafs die Fenster durch den 1282 geweihten Bau in Wegfall gekommen sind, dieselben also einer früheren Periode angehören. Da die Malereien sich ganz der Zeit anpassen, die durch die Weihenachrichten von 1178 und 1208 festgelegt worden ist, so wird man nicht fehl gehen, wenn man dieselben als ein Erzeugnis der Zeit betrachtet, die die flachgedeckte Kirche schuf, sie also der Zeit um 1200 zuweisen dürfen.

Während v. Fisenne im Hinblick auf den Kostenpunkt der Wiederaufnahme der Aufsenbemalung bei Kirchenbauten pessimistisch gegenübersteht und sich damit bescheidet, dafs die erhaltenen Malereien beschrieben und einer Restauration unterzogen werden, redet Meckel der Rückkehr zum alten Farbenschmuck kräftig das Wort. So sehr man ihm darin beistimmen kann, das nächste Mittel, um zu diesem Ziele zu gelangen, wird aber doch wohl darin bestehen müssen, das, was noch erhalten geblieben ist — es ist ja, da es sich um Schöpfungen handelt, die der Zerstörung in schlimmster Weise ausgesetzt waren, unendlich viel weniger als der uns überkommene Bestand an Innenmalereien — wieder herzustellen und diese Werke dann selbst ihre Werbekraft erweisen zu lassen: verba docent, exempla trahunt. Und da mag dann an den Abt und den Konvent von Laach die Bitte gestellt sein, die ihnen anvertrauten Bauten im alten Farbenschmuck neu wieder erstehen zu lassen und damit ein Beispiel zu geben, das nicht ohne Nachwirkung bleiben kann. Und selten günstig liegen hier die Verhältnisse. Ein weltbekannter Bau, der, wie Beissel festgestellt, an Farbenresten noch aufweist, was zu einer Wiederherstellung erforderlich ist; über diesen Bau gebietet ein Orden, dem die Pflege der Kunst von jeher eine Herzenssache gewesen ist; und dieses Kloster besitzt in dem früheren westfälischen Kirchenbaumeister Wilhelm Rinclake, jetzt Pater Ludgerus, eine gute Kraft zur Lösung dieser Aufgabe. Aber nicht nur die Wiederherstellung dessen, was an alten Aufsenmalereien noch erhalten ist, tut not, nicht minder notwendig ist ihre Veröffentlichung. Mögen auch hierin die Benediktiner von Laach vorangehen!

Bonn-Kessenich. W. Effmann.

[12]) Nach Mitteilung von Professor Zemp, Freiburg (Schw.), befindet sich eine ähnliche Malerei an der Kirche des Klosters zu Münster in Graubünden.

Digitized by Google

Liturgische Saugröhrchen im alten Lederfutteral.

(Mit Abbildung.)

Im Schatz des Erfurter Domes haben sich zwei der heute selten gewordenen liturgischen Saugröhrchen aus dem Anf. des XV. Jahrh. erhalten, doppelt interessant, weil das dazu gehörige, gleichzeitige Futteral auch noch verhanden ist. Das merkwürdige, bisher noch nicht veröffentlichte Stück verdient gewifs die Publikation.

Bekanntlich wurden die Röhrchen (fistula, calamus etc.) vornehmlich beim Laienkelch verwendet, um ein etwaiges Verschütten und Abtropfen oder sonstige Inkonvenienzen zu verhindern. Wie man seit der frühromanischen Zeit bestrebt war, die Kelche ihrer Bedeutung entsprechend aus edlem Metall herzustellen, so auch die dazu gehörigen Saugröhrchen. So erklärt sich, dafs die beiden Erfurter Fistulae aus Silber sehr sauber und zierlich gearbeitet sind. Ihre Länge beträgt 18 *cm*. Beide haben ein seitlich angesetztes, annähernd kreisrundes Plättchen mit vorspringendem Randleistchen als Handhabe oder Griff. Darüber hat eins der Röhrchen einen sorgsam gearbeiteten kleinen Teller zum Auffangen etwa herabfliefsender Tropfen.

Aufgehoben werden diese Fistulae in einem Lederfutteral mit etwa ovalem Durchschnitt. Im Innern ist durch einen hölzernen Steg eine Zweiteilung für die Röhrchen hergestellt. Die gesamte Länge des Futterals bei fest anschliefsendem Deckel beträgt $20^1/_2$ *cm*, der Querdurchmesser an der durch die Henkel und den Trichter bewirkten Erweiterung $6^1/_2$ *cm*. Der ebenso einfache wie zweckentsprechende Verschlufs des Futterals geschieht durch eine am unteren Teil befestigte Darmsaite, die am Deckel beiderseits durch je zwei in das Leder eingestochene, vorspringende Ösen gezogen, über dem Deckel einen bequemen Henkel bietet.

Seinen Wert erhält das Futteral durch die geschmackvolle und korrekte Lederarbeit. In das heute stark nachgedunkelte, fast schwarzbraune Leder sind die schmückenden Ornamente eingeschnitten, so dafs sie plastisch oder reliefartig sich vom Untergrund abheben. Dieser ist durch Einpunzen gerauht, wodurch auch koloristisch ein Gegensatz zwischen glatten und stumpfen Flächen entsteht.

Das zierliche Meisterstück ist kennzeichnend für das sichere und einheitliche Stilgefühl der hohen Gotik, die jedem liturgischen Gebrauchsgegenstand ornamental gerecht zu werden wufste. Die untere Hälfte des Futterals ist geschmückt durch eine graziös geschwungene Ranke, besetzt mit je drei gröfseren und kleineren stilisierten Blättern, in denen wir, mit Rücksicht auf den Zweck des Futterals, wohl Weinblätter erkennen dürfen. Die wulstartige Ausbauchung zeigt auf der einen Seite ein Rankenornament, dem, der unteren Hälfte des Futterals entsprechend, auf der andern nebeneinandergereihte Dreiecke die noch heute übliche Kerbschnittmanier verraten. Je eine zierliche, wie ein Fragezeichen geschwungene Ranke mit zwei Blättern schliefst die Dekoration des Deckels, nachdem er sich verjüngt hat, ab.

Weimar. Dr. Otto Buchner †.

[Der verehrte Verfasser, seit kurzem unserer Zeitschrift ein hochgeschätzter Mitarbeiter, ist am 18. August zu Erfurt, wo er an der kunsthistorischen Ausstellung mitwirkte, einem typhösen Fieber erlegen, im Alter von nur 34 Jahren, viel zu früh entrissen der archäologischen Wissenschaft, namentlich des Mittelalters, als deren kenntnisreichen und begeisterten, die höchsten Hoffnungen weckenden Vertreter er sich bereits bewährt hatte. K. I. P.!] D H.

Digitized by Google

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XVI. (Mit 3 Abbildungen.)

32. Chormantelstickerei mit dem Totentanz im Dom zu Osnabrück (Kat. Nr. 581).

Von einem Pluviale des XVI. Jahrh. bewahrt der Dom zu Osnabrück noch die Stickereien: Kappa und Stäbe, merkwürdig durch ihre technische Ausführung, noch merkwürdiger durch ihre Darstellungen, die dem dieser Zeit sonst geläufigen, den kirchlichen Paramenten aber fremdartigen Gebiete des Totentanzes entnommen sind. Die Lasurtechnik, in der die letzteren auf roter Sammetunterlage ausgeführt sind, hat, wenigstens auf der Kappa, derart gelitten, dafs die Einzelheiten nicht mehr mit Sicherheit zu erkennen sind; die ornamentalen Partien hingegen, in dem äufserst soliden Sprengverfahren gestickt, haben sich bewährt

Digitized by Google

gegenüber den schweren Angriffen, die sie auszuhalten hatten.

Die Kappa, 41,5 *cm* breit, ist an einer Rankenborte befestigt, an der die Stäbe herunterhängen. Ganz im Sinne ihrer, bereits der zweiten Renaissanceperiode angehörigen Ornamentik sind die beiden dekorativen Baldachine gehalten, von welchen die durch das Mittelkreuz geteilte Szene bekrönt ist. Auf der einen Seite stürmen drei Todesgestalten als Skelette mit faltig herabhangenden Tüchern, mit dem Stundenglas, der gezückten Lanze, der erhobenen Sense in der Hand auf die drei von der anderen Seite zur Falkenjagd heranreitenden, aufs reichste kostümierten Weltmänner, von denen der erste entsetzt hinweist auf die plötzlich drohende Gefahr, sich zurückwendend zu seinen Genossen. Aus Silberfäden mit Überfangstich sind die Skelette gebildet, durch Plattstich die Draperien, wie die Karnationsteile bei den Rittern, deren Gewänder zumeist durch Gold- und Silberlasuren gewonnen sind. Aus Silberfäden sind auch die aufzüngelnden, blau konturierten Flammen gebildet, die zwischengestreut den Grund beleben.

Die beiden Stäbe, 24 *cm* breit, besser erhalten, sind hinsichtlich der Ornamentik wie der figürlichen Darstellungen gerade so behandelt, also auf rotem Sammetgrund mit Leinenunterlage, die Baldachine in Sprengtechnik, der Tod in Silberfäden mit gelblichem Überfang, schwarzen Augen und Mund, weißlichen Tuchzipfeln, die Vertreter der einzelnen höheren Stände zumeist in Gold- und Silberlasuren, sowie in Plattstickerei für die Karnationen, Futterumschläge u. s. w., in übergelegten Seidenfäden der abwechselnd in Gelb, Blau, Grün quadrierte Fliesengrund. Auf dem einen Stab sind die kirchlichen, auf dem anderen die weltlichen Würdenträger versinnbildet und zwar:

a) der Papst mit Tiara und Stab, der Tod, der ihn mit fortzieht, die Sense über der Schulter; b) der Kardinal mit Hut und dreibalkigem Kreuz, nach dem der Tod greift; c) der mit Mitra und Krummstab gerüstete Bischof, den der Tod mit beiden Händen faßt; d) der mit Bügelkrone und Reichsapfel geschmückte Kaiser, den der Tod mit beiden Händen packt; e) der mit Krone und Zepter paradierende Herzog, den der Tod mit der Sense in der Hand fortreist, endlich f) der Edelmann in Mantel und Barett, vom Tode entführt, der den Sarg auf der Schulter trägt.

In den letzten Jahrzehnten des XVI. Jahrh. durften diese überaus merkwürdigen Stickereien in Westfalen ausgeführt sein, wohin Bewegung und Ausdruck die vorzüglich entworfene und ausgeführte Zeichnung verweisen.

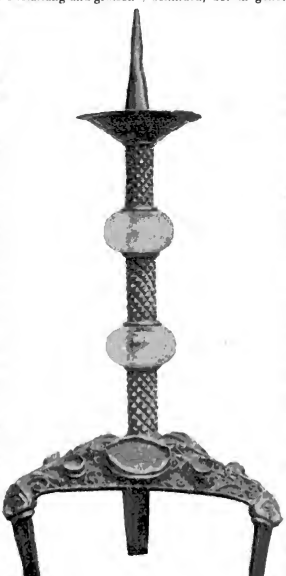
Schnütgen.

Digitized by Google

Silbervergoldetes romanisches Leuchterchen im Privatbesitz zu Köln.

(Mit Abbildung.)

Die Altar- und Devotionsleuchter der romanischen Epoche, die sich in verhältnismäfsig grofser Anzahl erhalten haben, zeichnen sich vielfach durch phantastische Gestaltung und grofsen Reichtum aus. Die meisten sind in Bronze gegossen und durch animalische Bildungen belebt, nur wenige aus Silber gebildet. Als eines der zierlichsten letzterer Art darf das hier abgebildete angesprochen werden, welches (mit dem rotkupfernen Dorn) 17 *cm* hoch, kurz vor der Mitte des XIII. Jahrh. am Niederrhein entstanden sein dürfte. Drei flache Tatzen mit eingraviertem Zickzack-Dessin leiten durch eine vorzüglich modellierte Löwenmaske zu dem prismatischen Untersatz über, welcher aus drei filigranierten, steinverzierten Trapezen gebildet ist. Schmiegenartig ansteigend sind sie auf den Ecken durch eine Rinne geschieden, und ein dreiseitiges Plättchen bildet den Abschlufs, zugleich die Basis für die runde Büchse, die als Schaft aufsteigt, durch zwei Kristallknäufchen in Gestalt flacher Kügelchen unterbrochen. Diese drei Schaftbüchsen, die im Inneren noch durch ein, unten angekeiltes, Kupferröhrchen, also in der ursprünglichen Art, miteinander verbunden, sind mit einer kräftig wirkenden, weil stark gekörnten Diamantmusterung versehen, die zugleich wegen der Mannigfaltigkeit des Effektes — spiralförmig und Zickzack — von grofsem Wert ist.



Der kleine flache Tropfteller mit seinem eingetriebenen Linienornament bildet einen vorzüglichen Abschlufs. — Das Leuchterchen ist vortrefflich erhalten bis auf den Filigranschmuck, der in gekörnten Schneckenwindungen besteht mit sporadisch aufgelöteten Kügelchen, wie sie zu den in der spätromanischen Periode besonders beliebten Verzierungsmitteln zählen, mit Einschlufs der Cabochons, um welche sich die Ranken gruppieren. Leider ist dieser Steinschmuck, der dem Fufse Farbe und Leben verlieh, abhanden gekommen: die gröfseren ovalen Bergkristalle und die bunten runden Steinchen. — Der einfache klare Aufbau, der feine Dekor und die zierliche Form verleihen dem kleinen nur 115 Gramm wiegenden Gegenstande einen ungemeinen Reiz, wie er für ein ähnliches Gebrauchsobjekt von keiner Kunstperiode übertroffen wird. Wäre er nicht aus Silber gebildet, so würde er vielleicht auch mit Email geschmückt sein, obgleich dieser um seine Entstehungszeit bereits den Höhepunkt überschritten hatte, auch für kleine Stellen nicht recht zur Verwennung kam. Für ein Hausaltärchen, wenigstens für die Privatdevotion bestimmt, würde er auch die Übertragung in eine gröfsere Form ertragen, die ihn für den Altargebrauch verwendbar machen würde, also für einen vielfach begehrten, der Berücksichtigung noch sehr bedürftigen Zweck.

Schnütgen.

Digitized by Google

Nachrichten.

Kunstfahrt der Utrechter St. Bernulphus-Gilde im Jahre 1900 nach Löwen, Villers, Brüssel.

II.

Im grofsen Speisesaal des »Hotel des Ruines«, der alten klösterlichen Korn- und Ölmühle, geräumig placiert, reichlich und freundlich bedient, fanden sich die Reise- und Gildebrüder wieder ganz zu Hause. Die hohe Decke mit ihren kolossalen Unterzügen und kräftigem Gebälk verbreitete einen feinen Duft von Eichenholz, ganz übereinstimmend mit ihrem der mittelalterlichen Kunst zugewandten Studium; dieses Zimmer- und Schreinerholz ersten Ranges, in unserer Zeit so teuer und selten, hier so verschwenderisch angewandt, versetzt den Geist von selber in frühere Jahrhunderte und Zustände. Unser erster Sekretär, der Vorbereiter der Reise, Mgr. A. Jansen, hatte sich den Fall gut überlegt und gab uns schon hier im voraus die nötigen historischen und örtlichen Fingerzeige; er wufste, einmal eingeführt in diesen Zauberort, würde keiner mehr ruhig und andächtig der nüchternen Geschichte sein Ohr leihen. Da drinnen noch einige kurze Erklärungen zur Orientierung, zum Überblick des Ganzen, bereitwillige Antwort auf einige nähere Fragen — aber dann keine Pläne mehr, keine Grundrisse und Durchschnitte; wir dürfen uns ganz hingeben dem ersten, mächtigen, unbeschreiblichen Eindruck. Noch vor hundert Jahren erhob sich hier eine der imposantesten Abteien mit allem Zubehör, eine in sich abgerundete und abgeschlossene, fast vollkommene kleine Welt. Die eigennützige Menschenhand hat sie nicht ganz abtragen, nicht ganz vernichten können; sie hat die Mönche vertrieben, und dadurch den Chorgesang verstummen machen, die nützlichen Hand- und Kunstbetriebe gestört, dem ausgebreiteten Haushalt, dem sorgsamen Garten- und Ackerbau Einhalt getan; die Dächer sind abgebrochen, die Fenster zerstört, Gewölbe und Pfeiler zum Teil eingestürzt — aber die Poesie hat ihren Einzug in diese verlassenen Mauern jubelnd gehalten; mit Sonnenglanz und Mondesflimmer, mit Blumen und Gesträuch und schattenreichen Baumwipfeln; sie hat ihre Werke in Übereinstimmung mit dem verfallenen Menschenwerk wunderbar malerisch arrangiert; sie winkt und lacht uns zu, die Schöne, und ladet uns ein, über eine grofse Vergangenheit zu sinnen, von den Strapazen einer rastlosen Gegenwart uns zu erholen und einer besseren Zukunft zu gedenken. Wollte einer für etliche Wochen sich in diese wunderbare Stille zurückziehen, um sich seinen Phantasien zu überlassen oder die Einrichtung einer grandiosen Abtei zu studieren, so würden wir ihm raten, als wissenschaftliche und poetische Lektüre mitzunehmen Montalemberts herrliches Werk: »Les Moines de l'Occident« und Webers Klosterepos das herrliche »Dreizehnlinden«.

Wie oft sagt man und hört man sagen: diese schlauen Mönche! Welche herrlichen Plätzchen wufsten sie auszuwählen; wie verstanden es diese frommen Männer, indem sie das Himmlische anstrebten, auch das irdische Leben höchst erträglich sich einzurichten, alle Reize der Natur, alle Gaben eines fruchtbaren Bodens behaglich zu geniefsen. Aber diese lachenden Täler und Hügel, die uns jetzt entzücken, waren ursprünglich Orte voller Schrecken. Den ersten Pionieren der Zivilisation sank das Herz in die Schuhe oder die Sandalen, wenn sie zur Urbarmachung solcher Wüsten sich anschickten. Das strenge Gebot eines heiligen Klostervaters, zuweilen ein Zuruf, ein Trosteswort von oben waren erforderlich, um sie aus ihrer Rat- und Mutlosigkeit aufzurichten. Nur stückweise wurden Äcker und Wiesen erobert, erst nach langer Zeit machten Baracken und Scheunen Platz für endgiltige monumentale Gebäude; die anhaltende, geduldige, nach keinem sofortigen Profit haschende, aber einer gesicherten Zukunft zustrebende Mönchsarbeit vermochte selbst der Natur abzugewinnen, was der modernen Schaffenshast unerreichbar bleibt: der Weinbau begleitete die Klosterbrüder bis weit hinauf in unsere nördlichen Gegenden; die Gewächse von Villers durften sich gewifs guter Qualität rühmen, da wir sie als fürstliche Tischweine erwähnt finden. Auf Sankt Bernards Befehl machten sich im Jahre 1146 zwölf Mönche und fünf Brüder von Clairvaux auf den Weg, Laurentius ist ihr Führer. Sie kommen in die Nähe von Nivelles und lassen sich dort an einem wüsten Ort nieder; gar zu wüst. Auf ihre Klagen mufs Sankt Bernard selber herüberkommen, um sie zu ermutigen. Nein, der gewählte Platz scheint auch ihm nicht geeignet; er führt seine Kinder in ein benachbartes Tal, in dessen Grund ein Flüfschen strömt. Dort pflanzt er das Kreuz als Mittelpunkt für Gebet und Arbeit. Sehr einladend scheint es auch dort nicht ausgesehen zu haben, denn er ruft aus: An diesem fürchterlichen Ort werden viele ihr Heil finden! In hoc loco horroris plures salvabuntur! Als die wilde Natur ein wenig gezähmt, der Thyle ihr Lauf zwischen festen Dämmen angewiesen war, konnte mit der vorläufigen Einrichtung von Kloster und Kirche begonnen werden, wozu die gefällten mächtigen Eichen Holz in Überfluís lieferten. Schon gleich aber wurde ein grofsartiger Plan entworfen, wonach, die provisorischen Zelte ersetzend, ein Bau erstehen sollte, geeignet, viele Jahrhunderte zu überdauern. Der achte Abt von Villers, Karl Graf von Seyne, macht 1197 den Anfang mit der Einrichtung zweier Schlafsäle für Mönche und Brüder. Der Reichtum wächst, die Abtei erwirbt Weinberge am Rhein und die Fischerei bei Dortrecht. Konrad, Karls Neffe folgt ihm; er war Abt von Villers, Clairvaux und Citeaux, wird Bischof von Porto, das Licht des ganzen Ordens, ein Licht der Kirche. Als päpstlicher Legat beteiligt er sich am Krieg gegen die Albigenser, aber auf seinem Sterbebett ruft er aus: Warum hab' ich nicht allzeit in Villers gelebt, unter den Klosterschülern, mit den Kirchenbrüdern die Gefäfse spülend. Der zehnte Abt, Walter von Utrecht, scheint sich hauptsächlich den geistlichen Übungen gewidmet zu haben. Der folgende, der elfte Abt, Wilhelm von Brüssel, ist wieder ein Mann der schaffenden Tat; er gründet Klöster, wird Abt von Clairvaux,

Digitized by Google

als solcher vom Papst Gregor IX. nach Italien abgesandt, und von Kaiser Friedrich mit anderen Äbten und Prälaten in Haft gehalten. Gleich Konrad erfährt er, daß da draußen nicht alles Gold ist, was glänzt. Il meurt brisé par le chagrin. Mit Arnold von Löwen, 1240, geht Villers schönste Periode zu Ende. Herzog Heinrich zeigte sich ihm besonders geneigt, nannte ihn: son très cher père — und ließ zum Zeichen dieser Freundschaft ein Individuum hängen, das seinen Zeltet gestohlen hatte. Der Herzog erhielt jährlich vom Kloster ein Kleid zum Geschenk, welches er anlegte, wenn er sich von Gefahren bedroht wähnte. Es stellt sich Krebsgang ein. Arnold von Gestelle nimmt 1271 erst nach zweimaliger Wahl die Abtswürde an. Sein Widerstand erklärt sich aus seinem frommen und einfachen Sinn. Die Brüder finden keinen Reiz mehr in der Einsamkeit. Sie machen Ausflüge unter dem Vorwand, daß sie die Höfe beaufsichtigen müssen. Nur Laien, höchstens Laienbrüder haben sich mit der Landwirtschaft zu befassen. So entscheidet der neue Abt. Er stellt die Ordnung wieder her und vollendet die Kirche. Jakob von Somal, erschreckt durch den Rückgang auf intellektuellem Gebiet, bestrebt sich, neuen Eifer für das Studium zu erwecken; die scriptoria oder Zellen für die Abschreiber legen Zeugnis ab für seine Bemühungen. Dieser Abt vergaß niemals, daß er einst einfacher Mönch gewesen; er schlief mit den Brüdern im gemeinsamen Schlafsaal, gesellte sich zu ihnen beim Morgengebet und im Refektorium. Minder vorteilhaft für das Kloster erwies sich seine Gewohnheit, in der Umgegend, besonders in Nivelles, zu predigen. Wohl entflammt er die Herzen der Gläubigen fürs himmlische Vaterland, aber seine Sorge wird innerhalb der Klostermauern schmerzlich vermißt, ein allgemeines Unbehagen macht sich bemerkbar. Jakob entäußert sich seiner Funktionen und zieht sich nach Clairvaux zurück, Zwietracht teilt die Brüder. — Heinrich von Melabrock wird von der einen Partei erkoren, die andere wählt Robert de Bloquery. Der letztere erringt den Sieg und führt ein strenges Regiment. Man schreibt ihm den Neubau des Klosterganges vor dem Refektorium zu, 1287. Der zweiundzwanzigste Abt, Nikolaus von Gest, ein Vetter des Herzogs Jan II. von Brabant, vertauscht Grand-pré mit Villers. Er baut in Brüssel: Un pied à terre pour les abbés de Villers. Was würde Sankt Bernard zu dieser Einrichtung gesagt haben? Aber wer bekümmerte sich noch um die Grundregel des berühmten Urabtes? Radward von Mechelen kehrt bald zurück nach St. Bernard, woher er gekommen, wie sein Vorgänger sich nach Clairvaux zurückgezogen hatte. Jacques de Plancenet wird 1310 mit der Abtswürde bekleidet, verzichtet darauf aber schon 1315.

Woher diese Unruhen, diese Entmutigung? Wir lassen die Erklärung folgen: Die weltliche Macht fängt an, die Klöster zu bekämpfen, ihnen bedeutende Lasten auflegend und den Erwerb von Grundbesitz beschränkend. Die Fürsten forderten immer höhere Subsidien von ihren Vasallen, und als diese sowohl wie die Bürgerschaften reklamierten und protestierten, wurde von den Klöstern ein Teil jener Kontributionen erhoben. Villers wollte sich dieser, als unrechtmäßig angesehenen Forderung nicht fügen. Die Mönche verließen lieber ihre Zellen, und jeder nahm mit, was er transportieren konnte. Die Gemeinschaft teilte sich und fand Unterkunft in verschiedenen der Abtei gehörenden Häusern.

Jacques de Plancenet hatte sich vor diesem Gewitterturm zurückgezogen, indessen noch Zeit gefunden, das Laienbrüderquartier zu vergrößern und zwei scriptoria zu errichten. Der fünfundzwanzigste Abt, Jan von Malré, vereinigt allmählich die Brüder wieder in Villers; eine schreckliche Hungersnot, eine fürchterliche Pest treibt sie wieder auseinander.

Die Abtei gerät in Schulden, mehrere Äbte, sich außer stande sehend, die Ordnung wieder herzustellen, legen nach kurzer Zeit ihr Amt nieder. Durch ein Privilegium, welches Dirk von Brigade vom Herzog Jan III. erhält, wird die Sache nicht besser. Die Gläubiger sollen kein Recht mehr haben, die Mönche in Haft zu halten oder ihre Güter in Beschlag zu nehmen. Dann nur immer lustig drauf los gelebt! Jan von Brüssel, der neunundzwanzigste Abt, verteilt ohne Scheu Bücher, Äcker und Wälder unter den Brüdern. Die folgenden Äbte stellen die Ordnung wieder her. Unter ihnen tut sich ein alter zuchtliebender Militär hervor, Albérie de Genappe. Unter Martin de Uny kehren Wohlfahrt und Überfluß zurück. Er regiert von 1358 bis 1385, verstand aber nicht Maß zu halten, und erlaubte sich am Hofe Herzogs Wenzeslaus tolle Ausgaben. Die Mönche sind nicht mit ihm einverstanden, und da ihre Vorstellungen unbeachtet bleiben, stecken sie ihren verschwenderischen Obern ins Gefängnis. Nach seiner Befreiung stirbt er in Elend und Wahnsinn. Die Kirche wird 1433 prächtig ausgeschmückt auf Geheiß Gerhards von Löwen. Denis von Zevendonck verläßt 1524 Lierre, wo er Dechant des Kapitels von Sankt Gomarus war, und kommt nach Villers. Als Novize angenommen, legt er noch am selben Tag die Gelübde ab und wird am folgenden zum Abt geweiht. Der neue Abt rühmt sich der Freundschaft Karls V., welcher 4000 Livres von ihm leiht. Frans Vleyshouvers von Brüssel begünstigt 1568 die Opposition gegen den König von Spanien, was zur Folge hat, daß die Altäre der Abteikirche umgestürzt, ihre Grabmäler entweiht, ihre kostbaren Reliquien zerstreut werden.

Robert Henrion — 1587 — bringt durch gute Verwaltung den Wohlstand zurück, die Kirche wird wiederhergestellt, neue Gebäude erstehen. Von Dom Henrion wird erzählt, daß er 1620 in den Flammen umkam, was als Strafe des Himmels angesehen wurde; einst hatte der Abt das Urteil zu fällen über der Zauberei und sonstiger Hexenkünste angeklagte Ordensangehörige; sie wurden, ohne Schuld bekannt zu haben, auf offenem Markt verbrannt; sie hatten den Abt vor Gottes Richterstuhl geladen. Jacques Hache baut 1716 das neue Palais, das Fremdenquartier und die prachtvolle Bibliothek. Es folgen noch Zänkereien mit Josef II. und dann erscheinen die Herren Franzosen, deren Treiben eine „guerre de partisans“ nicht Einhalt zu gebieten vermag. Nach dem Gesetze vom 15. Fructidor wurden Orden, Kongregationen, Abteien u. s. w. aufgehoben. Villers wird am

Digitized by Google

13. Dezember 1796 verlassen und am 25. Juli 1797 zum Verkauf ausgeboten.

Das sind so einige Griffe aus der Jahrhunderte umfassenden Klosterchronik, welche denselben Fehler aufweist, wie alle Geschichte. Grofse Ereignisse, Unruhen, Mitgeschicke, Verbrechen werden ausführlich geschildert, die dazwischenliegenden Zeiten ruhigen und fruchtbaren Schaffens bleiben unvermeldet. Wir nehmen jetzt die Chronik der Ruinen zur Hand.

In dem Kaufakte wird allein aufgezählt, was direkten Nutzwert hat: Mühle, Wohnungen, Ställe, Scheunen, Obst- und Gemüsegärten. Die grofse Kirche, der Klosterdom, wird mit absolutem Stillschweigen übergangen. In drei Teilen wurde die Abtei verkauft; bald aber gelang es Herrn Laterrade, den ganzen Besitz in seiner Hand zu vereinigen. Er residierte im Palast der Äbte und begann, das beste und wertvollste Material zu verkaufen. Auf Anstiften eines Exmönchs vertrieben ihn 1814 die Bauern; diese Braven aber setzten nun das Geschäft für eigene Rechnung fort; Laterrade konnte den kritischen Moment jener Bauernvisite nicht vergessen, und übertrug sein Eigentum 1820 Herrn Charles Lambert. Selbstverständlich übernahm dieser das Abtragungsgeschäft. Villers wurde ein Steinbruch für die Umgegend, ein Magazin von Baumaterialien. Aber ein Ritter trat auf; die verlassene Witwe, die unterdrückte Waise, die gekränkte Schöne, fand einen Verteidiger auf Leben und Tod in Herrn Licot. Er erwarb sich den Ehrennamen: l'homme des ruines de Villers. Alle Zeit, die er während zwanzig Jahre erübrigen konnte, widmete er Villers. Er studierte, fouillierte, zeichnete Grundrisse auf, verfertigte Skizzen und Photographien. Wenn es sich eben einrichten liefs, kam er mit seinen Schülern von Brüssel herüber, sie unterrichtend, mit ihrer Hülfe, setzte er seine Studien und Arbeiten fort. Wer aber verstand in jener Zeit eine derartige Leidenschaft? dahinter mufste etwas Geheimnisvolles stecken, vielleicht ein verborgener Schatz. Sollte jener Licot mit seiner Mannschaft, wühlend, messend, zeichnend, einem Reichtum auf der Spur sein, der ihm am allerwenigsten zukam? Also flüsterte man: Die Pfennigfuchser fühlten sich beunruhigt, der Intendant untersagte schnauzenden Tones dem eifrigen Architekten jeglichen Aufenthalt innerhalb der Ringmauern. Aber der ächte Liebhaber, der wahre Ritter liefs sich nicht abschrecken. Er erwartete die rauhe Jahreszeit, hielt sich bis zur Nacht im Hotel verborgen, und mit wenigen vertrauten Arbeitern setzte er bei Fackelschein das begonnene Werk fort.

Doch auch dieses konnte nicht unentdeckt bleiben, mufste sogar noch mehr Sensation erregen. Eines schönen Tages sah Herr Licot den Polizeikommissar erscheinen, zur Vornahme einer strengen Untersuchung; die Anklage lautete auf Diebstahl, in der Abtei begangen. Mit der gröfsten Zuvorkommenheit zeigte der Verbrecher alles, was er ausgeführt: Abbildungen, Aufnahmen, Abgüsse von Ornamenten und Profilen. — Die Ruinen wurden inzwischen mehr und mehr von Fremden in Augenschein genommen, namentlich als die Linie Löwen-Charleroi über Villers geführt und dort ein Bahnhof eingerichtet wurde. Der Verfall aber nahm immer zu, Gewölbe und Mauern stürzten ein, kolossale Schutthaufen entstanden; die Besucher liefsen ihrer Zerstörungswut den Zügel schiefsen. Wind und Wetter, Frost und Hitze taten das Ihrige.

Endlich nahm die Regierung sich der Sache an, expropriierte die ganze Abtei und trug Herrn Licot, dem treuen Liebhaber von Villers, auf: nicht die Restauration der Baulichkeiten, sondern die Wegräumung des Schuttes, die nötigsten Arbeiten und Fürsorgen zur Stütze und Befestigung des noch Vorhandenen.

Müssen wir schon die Hoffnung auf Erneuerung der alten Herrlichkeit aufgeben, so fühlen wir uns doch beruhigt in der Gewifsheit, dafs die hehren Spuren einer grofsen Vergangenheit nicht ferner ruchlos verwischt werden können, dafs Geschichte, Natur und Poesie ihrer Rechte nicht verlustig gehen werden, dem Eigennutz, der Zerstörungs- und Parteiwut preisgegeben. Ehre und Dank dafür, Herrn Licot, l'homme des ruines de Villers!

Einrichtung der Abtei. Die Kirche, 92 *m* lang, 26 *m* breit; das Querschiff, 42 *m* lang und 26 *m* breit. An der Südseite ein Kreuzgang, östlich und westlich umgeben von den Schlafsälen der Mönche und Laienbrüder. Vorschriftsmäfsiger Anschlufs des Dormitoriums der Mönche an das Querschiff und Verbindung zwischen beiden. Unter diesem Saal Kapitelsaal und Parloir des moines. An der Südseite des Kreuzganges Calefaktorium, Refektorium und Küche. Dieses der Kern der eigentlichen Abtei aus dem dreizehnten Jahrhundert. Westlich der Kirche der grofse Cour du travail, mit einem Aufsentor, das auch den nichtklösterlichen Kirchenbesuchern Eintritt gewährt. Diesen grofsen Platz schliefsen die Werkstätten ein und die grofsartige Brauerei, eine zweischiffige Halle mit einer mittleren Säulenreihe, die man für eine zweite Kirche angesehen hat. Östlich hinter der Kirche liegt der Friedhof, östlich hinter dem Kreuzgang das Noviziat, ebenfalls mit Kreuzgang und Binnenhof; in derselben Flucht, mehr südwärts, die Cour d'honneur, mit dem Palast der Äbte und den Herbergen für Gäste, Arme und Pilger. Hinter allediesen Baulichkeiten waren auf den Hügelhang der Garenne Gärten angelegt; an erster Stelle amphitheatralisch mit Terrassen und Fontänen, der Garten für den Abt und seine Gäste. Das Ganze von einer hohen Mauer umschlossen, hat eine Ausdehnung von fünfzehn Hektar.

Hindurch strömt die Thyle, bei ihrem Eintritt sofort eine kolossale Mühleneinrichtung in Betrieb setzend, welche das Kloster mit Mehl und Öl versorgte. Ein Leprosenhaus befand sich beim Friedhof, bei der Küche „la cour des poules". Durch den Garten der Äbte stieg man empor zum Gipfel der Garenne, wo eine Kapelle stand, 1613 vom Abt Henrion N. D. de Montaga zur Ehre errichtet. Eine Lindenallee verband diese Kapelle mit Sankt Bernards Oratorium auf dem Robermont, nördlich von der Kirche. Daneben findet sich eine kleine Einfassung, vordem zum Schutz eines wunderbaren Baumes bestimmt. Hier pflanzte der Heilige seinen Pilgerstab, um den Brüdern den Klosterplatz anzuweisen. Der Stab wurzelte in der Erde und wuchs aus zu einer

Digitized by Google

prächtigen Eiche, Villers Wahrzeichen, bis ein Blitzschlag 1697 sie vernichtete.

Die Kirche, wie schon erwähnt, von den Dimensionen einer Kathedrale, ist eine kreuzförmige Basilika; der Chor ist verhältnismäßig kurz, das Schiff dagegen von außergewöhnlicher Länge, indem es zwischen der Vierung und der Vorhalle zehn Joche aufweist. Auch das Kreuzschiff ladet weit aus mit drei Jochen an beiden Vierungsseiten; es hat wie das Langschiff Seitenschiffe. Chor, Transept und östliches Langschiff entstammen der ersten Hälfte des XIII. Jahrh., der westliche Teil der zweiten. An der Nordseite sind zwischen den Strebepfeilern sieben Kapellen eingebaut, am Schluß des XIV. Jahrh. Unter den drei westlichen Jochen ist eine Krypta angelegt. Das Ganze zeigt die edlen, strengen Formen der ersten gotischen Periode. Nach St. Bernards herben Vorschriften mußten die Baumeister sich mit dem konstruktiv Unentbehrlichen begnügen; Blatt- und Tierornament sind durchgängig vermieden, auch die Kapitäle zeigen nur einfache Profilierung. Das schlanke Mittelschiff hat 23 Meter Höhe; die außergewöhnliche Höhenentwickelung des Triforiums fällt auf; sie ist eine Folge der steil angelegten Pultdächer, unter welchen ein unterer Strebebogen geschlagen ist, welcher zugleich die Dachpfetten trägt, während darüber in freier Luft ein zweites System von Strebebögen den Stand der hohen Gewölbe sichert. Höchst eigentümlich ist die Behandlung des Choraufbaues; zwischen den unteren und oberen Fenstern, also in Triforiumshöhe, sind zwei runde Lichtöffnungen angebracht. Eben so auffallend ist die Fensteranlage in den Transseptgiebeln. Drei Fenster nebeneinander gehen bis zur halben Triforiumshöhe, darüber ist der Raum rostartig durchbrochen, mit neun Öffnungen, sieben runden und zwei dreieckigen, sich dem Verlauf des Mauerbogens anbequemend.

Das vorzüglichste Monument neben der Kirche, ist das Refektorium, ein Raum von 33 zu 14,50 Meter, mit der nördlichen Schmalseite dem Kreuzgang zugewandt und südwärts weit ausladend über die angrenzenden Räume, so daß im Osten, Süden und Westen hohe und breite Fenster geöffnet werden konnten, wodurch von Morgen bis Abend Sonnenlicht und Sonnenwärme Einlaß fand — ein großer Vorzug in Anbetracht des Heizverbotes. Das Refektorium besaß in der Mitte eine Reihe von fünf Säulen, die seine Gewölbe trugen. In den großen und schönen Fenstern ist zum Teil das Maßwerk erhalten geblieben. Die südliche Mauer zeigt ein Freskobild der hl. Jungfrau mit dem Kind, von Engeln umgeben. Eine Wendeltreppe führt zur Tribüne, bestimmt für den während der Mahlzeit vorlesenden Bruder. In der Küche findet sich außer dem Rauchfang eine riesenhafte „Cheminée d'aérage" auf Säulen durch Bögen verbunden, wodurch die reichlichen Düfte und Dämpfe der klösterlichen Pflanzenkost entweichen konnten. Östlich vom Refektorium liegt das Calefaktorium. Gemäß Viollet-le-Duc kamen nach dem Absingen der Laudes, bei Sonnenaufgang, die erstarrten Mönche sich auftauen und ihre Sandalen schmieren, bevor sie sich an ihr Vormittagswerk machten.

Vom Kreuzgang sind noch hie und da romanische und frühgotische Reste sichtbar. Der Kreuzgang bezweckte nicht allein die Verbindung der verschiedenen Räumlichkeiten, er war zugleich ein Wandelpfad, ein Platz für Privatgebet und Betrachtung, wo die Ordensmänner verweilten, während der, nicht dem Chorgesang, dem gemeinschaftlichen Gebet oder der Arbeit vorbehaltenen Zeit. Er war, wieder gemäß Viollet-le-Duc nach der Kirche der wichtigste Teil der Abteien; sein häufig hochmonumentaler Charakter bestätigt diese Auffassung. Weiter sind noch vorhanden Auditorium, Kapitelsaal und Sprechzimmer, colloqui locus, wo die Brüder mit leiser Stimme sich mitteilen durften, was sie mit Geberden nicht auszudrücken vermochten.

Die Vorschrift absoluten Stillschweigens scheint ein sehr umfangreiches Geberden- und Fingerspiel hervorgerufen zu haben. Man meint darin den Ursprung des Taubstummenalphabets gefunden zu haben.

Es ist interessant zu betrachten, was man zu Zeiten des großen Abtes und Reformators unter Einfachheit und Armut verstand. Mancher Pater, manche Nonne unserer Tage, in einem kahlen, leeren, geweißten Kubus eingeschlossen, würde hier entrüstet ausrufen: Aber das ist ja ein königlicher Palast, das sind Festsäle, fürstliche Gänge und Gelasse, und da soll man dem Erlöser nachstreben in Entbehrung und Abtötung!

Der große Heilige würde antworten: Man soll Armut nicht verwechseln mit Armseligkeit. Seht, ich habe gegen Luxus und Übertreibung geeifert; den übermütigen Meißel des Bildhauers, der tausend phantastische Figuren, passende und unpassende, hervorbrachte, hab' ich in strenge Zucht genommen; dem allzu verschwenderischen Pinsel Maß und Regel vorgeschrieben. Ich habe ferner nicht zugelassen, daß der Fuß des Klosterbruders über Engel und Heilige hinschritt, daß er sie ungeniert verunreinigte; aber den Raum habe ich nicht eingeschränkt, der sachlichen und nötigen Konstruktion nicht widerstrebt, die guten Baustoffe nicht ausgeschlossen. Für den Klosterbau, das Jahrhunderte überdauernde Kleid der Gemeinschaft, habe ich den edelen Schnitt, das gute, haltbare Gewebe beibehalten; nur die Spitzchen und Litzchen, den überflüssigen Anhang habe ich abgetrennt.

Heiliger Bernard, du hast Recht gehabt; standest du zuweilen der Kunst scheinbar feindlich gegenüber, du bist doch ihr und sie ist dir treu geblieben. Was du mit den Deinigen geschaffen hast, ist großartig und herrlich in seiner verhältnismäßigen Einfachheit. Ach, hätten wir den Geist und — die Mittel — dir nachzufolgen in Armut und Enthaltsamkeit, wie du sie verstanden hast!

Zum Schluß ein Histörchen — ich weiß nicht, in welcher Zeitung es vor kurzem stand — welches in hellem und lieblichem Licht die Bedeutung und den Einfluß dieser alten, leider verschwundenen Konvente erscheinen läßt. Diner bei Hofe und ein bekannter Bischof unter den Gästen. Bald übte seine Unterhaltung auf die Gesellschaft einen ungewollten Zauber aus. Welch eine ruhige, gesellige Sicherheit im Tun und Reden. Woher hat der Mann seine so klaren, menschenfreundlichen Begriffe genommen, woher diese Anmut des Ausdrucks, diese Tiefe der Auffassung und vor allem dies Originelle, Nichtall.

Digitized by Google

tägliche, Ganzpersönliche? Wer hatte ihn die Wirklichkeit, die Zustände so richtig kennen und schätzen gelehrt? Und wer in alter und neuer Literatur ihn also unterwiesen, daß nicht allein gründliche Kenntnis, sondern auch Liebe und Begeisterung diesem Unterricht entsprossen war? Der gute Mann mochte wollen oder nicht, seine Aussprüche, ihm selber so gewöhnlich und natürlich, weckten die allgemeine Andacht, er wurde malgré soi, der Mittelpunkt der Tafelrunde.

„Aber Hochwürden", sagte plötzlich der Fürst, „wie hoch ich Ihre Gaben und Talente schätze, mit denen Sie uns unterhalten, unterrichtet und bezaubert haben, ich darf und kann sie doch nicht ansehen als einzig angeborenes Eigentum, sie scheinen mir mit der größten Sorgfalt und Treue gepflegt und entwickelt zu sein; Sie müssen eine außergewöhnliche Erziehung genossen, wackeren Lehrmeistern vieles zu danken haben. Wollen Sie uns darüber nicht einiges mitteilen?" „Ich würde mich beschämt fühlen, Majestät", antwortete der Prälat, „bei diesen schmeichelhaften Worten, wenn Ihre Einsicht nicht in die Tiefe gedrungen wäre und den Born entdeckt hätte, woraus ich schöpfen durfte. Ich darf Ihr Kompliment annehmen, nicht für mich, aber für meine hochgeschätzten und geliebten Jugendlehrer, die guten Mönche von . . . . Ach, sie sind verschwunden, zerstreut, gestorben. Ich würde vor Wehmut vergehen bei dieser Erinnerung, wäre ich mir nicht bewußt, daß es Aufgabe des Menschen ist, am Werdenden mitzuwirken und nicht dem Verschwundenen nachzutrauern." Ach ja, wir errichten Schulen, immer mehr Schulen, der Unterricht wird allgemein, ein gewissen Kenntnismaß ist jedem erreichbar. Aber dieser Unterricht „en gros" kann nicht anders als maschinenmäßig sich gestalten. Wie kann ein Lehrer so und soviel Köpfe vor sich sehend, und nach einem Jahr dieselbe Anzahl etwas mehr vollgetrichterter Köpfe einem höheren Kollegen überliefernd, wie kann er in persönliche Beziehungen zu seinen Schülern treten, wie soll er das Individuum nach individueller Anlage behandeln und entwickeln? O acht, die guten Mönche nahmen aus der Umgegend geweckte Knaben in ihre Zucht und Obhut; sie traktierten ihre Schüler nicht bloß auf Grammatik und Syntax, Mathematik und Naturwissenschaft — sie gönnten ihnen weit mehr; persönliche Sorge, herzliche Liebe, ihre eigenen kostbaren Erfahrungen im Verein mit den überlieferten Hilfsmitteln, Warnungen, Lebensregeln einer langen Reihe von Vorfahren. Sie statteten sie aus mit dem Maßstab des Ewigen, um ihn an das Zeitliche zu legen, mit der Geschichte der Jahrhunderte, welche die tägliche Ereignisse verständlich macht, mit göttlicher Geduld, der Frucht einer Betrachtung, welche lehrt, das alles Irdische vergänglich ist und vergeht, aber daß ein neues, ein reicheres Leben erstehen wird aus „den Ruinen"!

(Schluß folgt.)

Alfred Tepe.

Bücherschau.

Weltgeschichte der Kunst im Altertum. Grundriß von Ludwig von Sybel. Zweite verbesserte Auflage. Mit 3 Farbtafeln und 380 Textbildern. Marburg 1903, Elwert. (Preis 10 Mk., geb. 12 Mk.)

Trotz der zahlreichen Abbildungen, die mit vielem Geschick ausgesucht und mit Sorgfalt ausgeführt sind, will der Verfasser keine Beschreibung der Denkmäler liefern, trotz der vielen Namen, die er anzuführen weiß und liebt, auch keine Geschichte der Künstler, sondern eine Geschichte der Kunst, und zwar in der Aufeinanderfolge der Epochen, in denen sie ihre Entwicklung gefunden hat, also eine Weltgeschichte der Kunst; zunächst in der Beschränkung auf das Altertum, welches für ihn mit der Epoche Justinians, also mit der Sophienkirche schließt. Diesem Programm gemäß werden die Denkmäler auf ihre Ursprungszeit geprüft und unter diesem Gesichtspunkte zusammengestellt in lebendigem Vortrag, dem Nachklang des Anschauungsunterrichts, aus dem offenbar das Buch herausgewachsen ist. — In drei Teile zerfällt es: in die Zeit des Orients, der Hellenen, der Römer, in je drei Perioden jeder Teil. Die Grundlagen werden durch die Stufe des Holzbaues und die erste Epoche des Monumentalbaues in Chaldäa, Ägypten, Troja etc. abgebildet; die zweite Periode steht bereits unter dem Zeichen des Weltverkehrs, die dritte zeigt die Orientalen (Ägypter, Babylonier, Assyrier) und Hellenen im Wettbewerb. — Der altertümliche griechische Stil zeigt sich in der Marmorskulptur und im Steintempel und endet mit der Perserzeit, um in der zweiten Periode, der Epoche des Phidias, des korinthischen Stils, des Praxiteles, die großen Meister zu zeitigen, im Abschluß, seit Alexander, die Epoche des Hellenismus. — Die Zeit der Römer zerfällt in die Periode der Republik, da die Griechen ausgebeutet wurden, in die Kaiserzeit von Augustus bis Hadrian und bis in die Entartungen des Barocks, endlich in die Kunst Konstantins und Justinians, die zum großen Teil dem Christentum dienstbar wurde und dem Byzantinismus die Wege bahnte. — In großen Zügen, aber unter Verwendung sehr vieler, bis in die neueste Zeit entdeckten Details, entrollt der Verfasser sein interessantes Entwicklungsbild, dank der vollkommenen Beherrschung des Gegenstandes. H.

Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden von Wilhelm Lübke, vollständig neu bearbeitet von Prof. Dr. Max Semrau, ist soeben als der III. Band des Grundrisses der Kunstgeschichte bei Paul Neff (Karl Büchle) in Stuttgart erschienen. (Preis geh. 12 Mk.)

Ein Blick in denselben rechtfertigt die Vorbereitungsfrist von nahezu 3 Jahren, denn das in ihm verarbeitete Material hat hier fast den doppelten Umfang der XI. Auflage erreicht, so daß noch ein IV. Band nötig ist, der mit dem Barocksil einzusetzen hat. An diesem Wachstum ist in entsprechendem Maße die Illustration beteiligt, die 5 farbige Tafeln, 3 Heliogravüren und 489 Textabbildungen umfaßt, vortreff-

Digitized by Google

lich ausgewählt, namentlich hinsichtlich der (italienischen) Architektur, auch viele gute Zeichnungen bietend, neben einer Anzahl etwas verschwommener Autotypien, dazu manches Ungewöhnliche, daher Überraschende. — Das I. Kapitel behandelt in sehr instruktiver Weise „Die Grundlagen der Renaissance in Italien und im Norden", die weit zurückgeschoben werden, auf Kosten des Mittelalters, das hinsichtlich seiner Selbständigkeit, Individualität doch wohl etwas unterschätzt, in betreff seiner Innigkeit nicht hinreichend gewürdigt wird. — Eine glänzende Darlegung ist das II. Kapitel mit seiner „Architektur der Renaissance", von dem die Hälfte auf Italien fällt, und noch viel mehr tritt dieses in den Vordergrund im III. und IV. Kapitel, welche „Die bildende Kunst Italiens im XV. u. XVI. Jahrh." behandeln. Sie beginnt mit der florentinischen Plastik des Ghiberti (also nicht schon mit der Pisaner); der Malerei des XV. Jahrh., die mit demselben Zeitpunkte einsetzt, wird die doppelte Seitenzahl gewidmet; verhältnismäßig noch viel mehr fällt für sie natürlich in der Heroenzeit des XVI. Jahrh. ab, und man merkt es dem Verfasser an, daß er sich hier mit besonderer Vorliebe ergeht, auf Grund eigener Forschungen und vollkommener Kenntnis der unter dem Text verzeichneten Literatur. Daß er darüber im V. Kapitel „Die bildende Kunst außerhalb Italiens im XV. u. XVI. Jahrh." nicht vernachlässigt hat, beweist schon dessen Umfang von 200 Seiten, von denen zwei Drittel auf Deutschland fallen, nachdem auch die stammverwandte niederländische Malerei, namentlich ihr Ausgangs- und Kernpunkt, der Genter Altar, eingehend behandelt ist. Auch die neuerdings hervorgetretenen nord- und süddeutschen Meister Francke, Multscher, Witz werden berücksichtigt, aber noch nicht der Hamburger Bertram; bei dem als deutsche Eigenart mit Recht hervorgehobenen Holzschnitt und Kupferstich wird die Farblosigkeit wohl zu sehr betont, beim Kunsthandwerk die Teppichwirkerei, die vornehmlich in Nürnberg blühte, und die Kunststickerei, die am Niederrhein glänzend debütierte, nicht hinreichend anerkannt. — In der neuen Gestalt hat das Buch an der ihm früher mit Recht nachgerühmten Lehrhaftigkeit nichts verloren, an Gründlichkeit und Zuverlässigkeit entschieden gewonnen, so daß sich nun so mehr die Hoffnung aufdrängt, der Schlußband möge nicht zu lange auf sich warten lassen. D.

Das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunensis. Beitrag zur Ikonographie und Literaturgeschichte des XII. Jahrh. von Dr. Jos. Ant. Endres. Kempten 1903. Verl. von Kösel. (Preis 7,50 Mk.)

Als ein Hauptkreuz für die Forscher auf dem Gebiete der mittelalterlichen Ikonographie galt das so reich wie sonderbar geschmückte Portal der Regensburger Schottenkirche; und als ein besonderes Glück ist es zu betrachten, daß der Regensburger Professor Endres zu diesem Schmuck endlich den Schlüssel gefunden hat, den das schon im frühen Mittelalter hochgeschätzte Hohelied bietet, besonders sein Kommentator Honorius von Autun. Diesen Autor, wie das von ihm inspirierte Portal, betreffen die wichtigen Entdeckungen, die der Verfasser in seiner vornehm ausgestatteten, mit Abbildungen des Portals wie verschiedener, höchst merkwürdiger, romanischer Miniaturen aus diesem Kommentar des Hohenliedes versehenen Monographie niedergelegt hat. In den ersten fünf Abschnitten, die dem Hohenliede, seiner Bedeutung im früheren Mittelalter und namentlich seinem berühmten Erklärer Honorius gewidmet sind, liefert der Verfasser die Grundlage für seine Erklärung, die namentlich auf die Deutung des Hohenliedes als der Versinnbildung und Verherrlichung des bräutlichen Verhältnisses der menschlichen Seele zu Christus basiert. Von großem Wert ist hierbei der Nachweis, daß Honorius als Klausner in Regensburg (wahrscheinlich an dem ersten Schottenkloster Weih St. Peter) gelebt und seinen Kommentar über das Hohelied dem Abt Gregor I. als Erbauer des Portals gewidmet hat. In diesem frappanten, für Geschichte und Inhalt der spätromanischen, also zur höchsten Entwicklung gediehenen Symbolik hochbedeutsamen Nachweis, in dem einzelne, übrigens sehr tiefsinnige Vermutungen wohl noch der endgültigen Bestätigung bedürfen, lösen sich die meisten Rätsel, welche die Figuren des Portales aufgeben, namentlich die Königsgestalt des Sponsus, der Drache, die Liebespaare, wie der mit dem Torriegel und Schlüssel hingestreckte Mönch Rydan, der als der Meister des Portals sich enthüllt. Auch für die mancherlei sonstigen tierischen und pflanzlichen Gebilde hat der Verfasser in geistreichen Kombinationen die mehr oder minder überzeugenden Deutungen gefunden, im letzten, achten, Abschnitt auch die damals so beliebte Zahlensymbolik nachgewiesen. — Die ganze, überaus anregende Studie ist musterhaft hinsichtlich der Methode, höchst wertvoll durch ihre Ergebnisse, die sehr geeignet sind, die in mächtigem Aufblühen begriffenen kunstsymbolischen Forschungen zu heben und zu fördern. Schnütgen

---

Palmsonntagsprozession und Palmesel. Eine kultur- und kunstgeschichtlich-volkskundliche Abhandlung zum Kölner Palmesel der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902 (Samml. Schnütgen) von Professor Dr. Eduard Wiepen. Hanstein, Bonn 1903. (Preis 1 Mk.)

Dem Palmesel, der, nur in einigen Dutzenden von Exemplaren erhalten, erst im letzten Jahrzehnt auch literarisch die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hat, widmet der Verfasser diese Studie, von der Beschreibung des Hauptexemplares, des einzigen in den Rheinlanden erhaltenen, ausgehend und seine Bestimmung darlegend, um in drei Kapiteln die Bedeutung desselben im Rahmen der Kultur-, der Kunstgeschichte, der Volkskunde zu prüfen. Hierbei gelangt der Verfasser zu manchen interessanten Entdeckungen, die sich auf Palmsonntagsprozession und Palmesel im allgemeinen wie speziell in Köln beziehen, auf den Ausgangspunkt, den Einzug Christi in Jerusalem zurückgehen, den Einfluß auf das Volksleben in Vergleichen, Sinnsprüchen und dergl. schildern. Bei diesen mit großem Fleiß und Geschick geführten Untersuchungen ergab sich, im Gegensatze zu dem vollständigen Fehlen von Exemplaren des Palmesels in Norddeutschland, die überraschende Tatsache, daß er auch hier verbreitet war, selbst in Hamburg und

Digitized by Google

Wismar. — Für diese schöne Frucht der Düsseldorfer Ausstellung und eigenen Forschens verdient der Verfasser wärmsten Dank. Schnütgen.

Weltgeschichte in Charakterbildern. I. Abteilung. Entstehung und Blüte der altorientalischen Kulturwelt. Cyrus von Ernest Lindl. Mit einer Karte und 98 Abbild. Kirchheim. (Pr. 4 Mk.)

Die gerade jetzt im Vordergrund der speziellen Forschung wie des allgemeinen Interesses stehende altorientalische Kultur, insoweit sie sich auf Babylonien, Ägypten, Assyrien bezieht, wird hier hinsichtlich ihres Ursprunges und ihrer Entwicklung untersucht, bis zu dem Abschlusse, den sie durch den grofsen Eroberer Cyrus gefunden hat, den Vereiniger der einzelnen Staaten zur persischen Weltmonarchie, durch die Eroberung Babylons 539 v. Chr. — In 4 Kapiteln wird diese Entwicklung dargestellt, in der bald dieses, bald jenes Volk mehr hervortritt, stets aber das israelitische eine grofse Rolle spielt bis zur Zerstörung Jerusalems und dem babylonischen Exil. — Das V. Kapitel ist dem kulturgeschichtlichen Rückblick gewidmet, der den Zusammenhang der einzelnen Staaten in bezug auf ihre Kulturentwicklung in Kunst, Wissenschaft, Religion eingehend erörtert. Dieser Erörterung dienen die meisten der durch das Buch zerstreuten vorzüglichen Abbildungen, die nicht nur den Vorzug zutreffender Erläuterung, sondern auch ungewöhnlicher Originalität haben, so dafs schon das Durchblättern grofses Interesse weckt, — Bei der Aktualität vieler hier behandelter Fragen darf grofse Teilnahme gerade für dieses Charakterbild erwartet werden, welches ohne Zweifel dasjenige Alexanders des Grofsen vorbereitet, des Schöpfers vom griechisch-mazedonischen Weltreich.

Schnütgen.

Weltgeschichte in Charakterbildern. V. Abteilung. Die Vollendung der Revolution. Napoleon I. von Karl Ritter von Landmann. Mit 119 Abbildungen. Kirchheim. (Preis 4 Mk.)

Die Würdigung des grofsen Kaisers als Meister (Erfinder) der modernen Kriegführung steht hier im Vordergrunde, so dafs hinter den Feldzügen, die in sehr klarer, ja drastischer Weise meisterhaft geschildert werden, die übrigen Grofstaten des gewaltigen Korsen etwas in den Hintergrund treten. Gewifs werden auch seine staatsmännischen Vorzüge und Leistungen, die mit seinen kriegerischen Erfolgen aufs engste zusammenhangen, geschildert, auch seine Förderungen des öffentlichen Lebens, der ganzen Verwaltung wie des künstlerischen Betriebes. Dieser knüpfte, ganz im Geiste des napoleonischen Denkens und Strebens, an die Antike an und erreichte eine eigenartige Ausgestaltung im Empirestil, der, dank zugleich seiner technischen Vollendung, nach der Revolution Einflufs erlangte, weit über die Grenzen Frankreichs, wie dieses vor derselben dem Geschmack fast überall die Wege gewiesen hatte. Diese Stilrichtung, wie sie namentlich im Kunstgewerbe sich zeigte, wird hier durch mehrere Illustrationen veranschaulicht, während die meisten Abbildungen den zeitgenössischen Persönlichkeiten und hervorragenden Begebenheiten, Schlachten, Paraden usw., als interessante Beigaben gewidmet sind. Schnütgen.

Henry Thode: Schanen und Glauben (40 Pf.), — Wie ist Richard Wagner vom deutschen Volke zu feiern? (60 Pf.) — Carl Winters Verlag in Heidelberg.

I. Den bereits früher von ihm ausgesprochenen Gedanken, dafs die Kunst zur Religion und Kultur führen müsse, entwickelt der Verfasser weiter, indem er das XIX. Jahrh. als die durch Beethoven, Goethe, Richard Wagner geschaffene, grofse Kulturepoche preist, die dem schauenden Auge klar vorliege als die Vorstufe zum Glauben, und zwar an das Christentum, für welches der Verfasser einen neuen Repräsentanten ersehnt und erhofft, aber ohne hierbei, im Überschwange der Phantasie, auf die Kirche hinzuweisen.

II. Welche Stellung Richard Wagner in dieser neuen christlichen Kulturperiode einzunehmen habe, sucht der Verfasser darzulegen durch eine Feier, die er für seinen Heros plant, die Gestaltung derselben den Ideen des zu Feiernden entnehmend. Hierbei geht er auf die Tragödie der Hellenen zurück, ihr Entstehen aus dem Wesen der Völker prüfend, ihren Nachklang in Schiller und Goethe preisend, ihre Vollendung durch die Tonkunst in dem christlichen Mysterium fordernd, welches der Genius Wagners geschaffen habe. — Diesem müsse eine eigene Feier gewidmet werden, für die der Verfasser eingehend das Programm entwirft, und zwar in der Einrichtung für Deutschland, wie für das Ausland. B.

Die „Alte und Neue Welt“ (deren Verleger, Benziger & Co., jährlich 24 Hefte à 35 Pf. versendet) beginnt ihren neuen, XXXVIII. Jahrgang schon mit dem 1. August und verspricht für denselben 1000 Illustrationen wie vermehrten Umfang. Für dieses Versprechen darf sie Glauben beanspruchen auf Grund ihrer Leistungen im letzten Jahrgang, die aufserordentlich mannigfaltig sind hinsichtlich der Schrift- wie der Bildwerke. Gedichte, Romane, Novellen, Biographien, literarische, kunstgeschichtliche, technische Aufsätze, Reisebeschreibungen und Naturbilder wechseln in bunter Reihe, und für die Frauen und Kinder sind eigene Abteilungen eingerichtet. Ungemein reichhaltig ist auch die Illustration, in der selbst farbige Kunstbeilagen nicht fehlen. Diesem durchweg gut ausgewählten und ausgeführten Apparat, der religiöse, historische, allegorische, naturwissenschaftliche, landschaftliche, namentlich auch zeitgeschichtliche Bilder (Porträts) mit anerkennenswerter Aktualität bietet, darf besonderes Lob gespendet werden. B.

Der „Regensburger Marien-Kalender“ für das Schaltjahr 1904 (Verlag von Pustet, Preis 50 Pf.) ist wiederum reich an belehrenden Mitteilungen und interessanten Erzählungen, dazu gut illustriert; namentlich verdienen die Farbentafel von Schmalzl-Knöfler und die Originalholzschnitte Eva und Maria nach Feuerstein alles Lob.

„Benziger's Marien-Kalender“ und „Einsiedler-Kalender“ für 1904 bieten viele zeitgemäfse Anweisungen wie erbauliche Berichte, und auch die zahlreichen Abbildungen sind durchweg recht befriedigend, zumal das Titelbild: Veronika reicht Jesus das Schweifstuch, ein Farbendruck aus dem Kreuzweg-Cyklus von Feuerstein. G.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Hochgotisches rheinisches Schaualtärchen: Holzschnitzerei mit Flügelgemälden im bayerischen Nationalmuseum. (Mit Abbildung, Tafel.) Von SCHNÜTGEN . . 225

Farbenschmuck am Äußeren des Domes zu Chur. Zugleich ein Beitrag zur Baugeschichte des Churer Domes. (Mit 2 Abbildungen.) Von W. EFFMANN 227

Liturgische Saugröhrchen im alten Lederfutteral. (Mit Abbildung.) Von Dr. OTTO BUCHNER † 235

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. XVI. (Mit 3 Abbildungen.) 32. Chormantelstickerei mit dem Totentanz im Dom zu Osnabrück. Von SCHNÜTGEN . . . 237

Silbervergoldetes romanisches Leuchterchen im Privatbesitz zu Köln. (Mit Abbildung.) Von SCHNÜTGEN 241

II. NACHRICHTEN: Kunstfahrt der Utrechter St. Bernulphus-Gilde im Jahre 1900 nach Löwen, Villers, Brüssel. II. Von A. TEPE 243

III. BÜCHERSCHAU: v. Sybel, Weltgeschichte der Kunst im Altertum. Von H. 251

Lübke und Semrau, Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden. III. Band der XII. Aufl. Von D. . . . 252

Endres, Das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunensis. Von SCHNÜTGEN 253

Wiepen, Palmsonntagsprozession und Palmesel. Von SCHNÜTGEN 254

Lindl, (Weltgeschichte in Charakterbildern. I. Abteilung.) Cyrus. Von SCHNÜTGEN 255

Landmann, (Weltgeschichte in Charakterbildern. V. Abteilung.) Napoleon I. Von SCHNÜTGEN 255

Thode: Schauen und Glauben. — Wie ist Richard Wagner vom deutschen Volke zu feiern? Von B. 256

Die „Alte und Neue Welt". XXXVII. Jahrgang. Von B. 256

„Regensburger Marien-Kalender", „Benzigers Marien-Kalender" und „Einsiedler-Kalender" für 1904. Von G. . . 256

Ausgegeben am 1. November 1903.

Digitized by Google

Digitized by Google

FA 26.2

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

DEC 18

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN

XVI. JAHRG. — HEFT 9

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1903.

Digitized by Google

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.

Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.

Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), Kassenführer.

Historienmaler FRANZ CRÉMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.

Domkapitular J. ALDENKIRCHEN (TRIER).

Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).

Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).

Domkapitular Dr. A. BERTRAM (HILDESHEIM).

Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).

Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).

Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).

Professor W. EFFMANN (BONN-KESSENICH)

Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).

Privatdozent Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).

Fabrikbesitzer ARNOLD GUILLEAUME (KÖLN).

Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).

Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).

Regierungsbauführer W. LUDOWIGS (BONN-KESSENICH).

Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).

Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).

Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).

Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).

Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).

Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Rentner VAN VLEUTEN (BONN).

Digitized by Google

architektonisch gegliederten Pfeiler zwischen dem Marienbilde und den Gruppen so ausgeführt, wie es in Brüsseler und Antwerpener Schreinen damals üblich war. Von selbst entsteht nun die Frage: „Welche Teile sind von Douvermann, welche von seinem Nachfolger ausgeführt?“ Eine Beantwortung derselben ist darum doppelt schwer, weil das ursprünglich unbemalte Werk im Jahre 1845 mit Kreidegrund überzogen und in Farbe gesetzt wurde, so gut man es damals verstand. Wir dürfen aber trotzdem aus späteren Werken des Meisters einen Rückschluſs wagen und dafür halten, jedenfalls seien Jesses Stammbaum in der Predella und in der Kehle rings um den in der Mitte quadratisch überhöhten Schrein, ein groſser Teil der Gruppen, sowie die beiden reichen Pfeiler, welche in der Mitte rechts u. links vom Marienbilde aufsteigen, von Douvermann geschnitzt. Jakob Derichs scheint die Baldachine über den Gruppen vollendet zu haben, vielleicht auch die schwebenden Engel oben neben dem Madonnenbilde und über der Geburtsszene. Abgesehen von diesen fünf Engeln ist alles noch rein gotisch und ohne irgend einen Anklang an Kunstformen der Renaissance.

Abb. 1. Die Kreuztragung. Aus dem Altar der sieben Schmerzen zu Kalkar. Von Heinrich Douvermann. 1519.

Bis zum Jahre 1515 wird Douvermann in den Protokollen des Stadtarchivs von Kleve genannt. Es scheint, daſs er nach Verlust der Arbeit für die dortige Stiftskirche ein bedeutendes Werk für das regulierte Chorherrenkloster Gnadental bei Kleve im Angriff nahm, vielleicht einen Hochaltar für die neue Kirche daselbst.[6])

[6]) Scholten, Kleve, 343 f., 608.

2. Arbeiten des Heinrich Douvermann zu Kalkar. (1517–1533.)

Im Jahre 1517 siedelte Heinrich Douvermann nach Kalkar über, wo er als Bürger aufgenommen ward[7]) und noch in demselben Jahre einen Sohn verlor, für den er den Sarg, der Sitte gemäſs, im Hospital kaufte.[8]) Die Kirchenrechnung von 1518 berichtet (S. 261), der Bürgermeister von Kalkar und ein Teil der Schöffen seien im Hause des Thoenis mit dem Bildschnitzer Douvermann zusammengekommen, um mit ihm einen Vertrag abzuschlieſsen, wobei 13 Quart Wein getrunken wurden. Aus einer im Kirchenarchiv ruhenden Pergamenturkunde v. 29. März des folgenden Jahres erhellt dann, daſs es sich um „unser liever Vrouwen Taeffel ter Noet“ handelte, d. h. um den Marienaltar, in dessen Schrein die sieben Schmerzen (Nöten) der Gottesmutter darzustellen waren. Bis heute steht derselbe wohlerhalten in der Kirche zu Kalkar. Meister Hans Molnar bürgte mit seinem ganzen Vermögen dafür, Douvermann werde bis zum nächsten Weihnachtsfeste (1519) „die Tafel“ d. h. den Schrein vollenden. Es kann sich aber nicht um die Fertigstellung des ganzen Aufsatzes mit seinem Untersatz und mit seiner Bekrönung gehandelt haben, da in den Rechnungen der Liebfrauenbruderschaft von 1520 noch Zahlungen für denselben Altar aufgeführt werden. Ein gewisser Stockert empfing für

[7]) Stadtrechnung von 1517, S. 92 b.

[8]) Armenrechnung von 1517 bis 1518, S. 14. Über den Ankauf solcher Särge vergl. Wolff, »Geschichte der Stadt Calcar«, (Frankfurt a. M. 1893. Foesser), S. 46, 49, 52.

Digitized by Google

Douvermann 7 Gulden und 2 Albus; andere erhielten Geld, weil sie ihm auf Kosten der Bruderschaft zwei Schweine, Malz und Weizen geliefert hatten.[9]) Da der Schmerzensaltar 1522 durch den Weihbischof von Cöln konsekriert wurde, dürfte dessen Aufsatz damals wohl vollendet gewesen sein. Trotzdem ist die Bekrönung erst 1528 hinzugekommen; denn in diesem Jahre meldet die Kirchenrechnung (S. 184) Heinrich Douverman habe 6 Gulden erhalten für „onser liever Frouwen in der Soennen" d. h. für das im Strahlenglanze der Sonne oben auf der Spitze des Aufsatzes stehende Bild der Gottesmutter (Abb. 2).

Eine eingehende Beschreibung des Altares ist hier unnötig, weil sie öfter gegeben worden ist.[10]) Es genügt, daran zu erinnern, dafs um ein älteres, verloren gegangenes Bild der Schmerzensmutter in figurenreichen Reliefs folgende Szenen geschildert sind: 1. Christi Darstellung im Tempel, wobei Simeon zu Maria sprach: „Deine Seele wird ein Schwert durchdringen", 2. die Flucht nach Ägypten, 3. wie Jesus, der von Maria mit Schmerzen gesucht wird, im Tempel unter den Lehrern thront, 4. wie Maria ihrem Sohne auf dem Kreuzweg folgt (Abb. 1), 5. wie sie unter dessen Kreuz steht, 6. bei der Abnahme vom Kreuze, 7. beim Begräbnisse bittere Tränen vergiefst. Wie im Marienaltare zu Kleve ist in der Predella sowie in der Kehle des Schreines der Stammbaum Jesses ausgeschnitzt. Auf dem Schrein aber zeigt eine Sibylle dem Kaiser Augustus, ein Engel aber dem Evangelisten Johannes die mit der Sonne bekleidete Gottesmutter, neben welcher hoch oben zwei weitere Engel auf Fialen stehen.

Abb. 2. Marienbild aus der Bekrönung des Altares der sieben Schmerzen zu Kalkar. Von Heinrich Douvermann. 1528.

Alle Beurteiler sind einig im uneingeschränkten Lobe der technischen Meisterschaft, womit vor allem der Stammbaum gearbeitet ist. Die Gruppen enthalten vollrund ausgeführte Figuren aus Eichenholz. Der Meister verzichtete von Anfang an auf eine Polychromie, mufste darum stärkere Licht- und Schattenwirkungen in sein Werk bringen. Er hat es nach gehöriger Austrocknung mit Firnis überzogen, um es gegen Feuchtigkeit und Würmer besser zu schützen. Das Innere der Augen hob er mit weifser und schwarzer Farbe hervor. Wahrscheinlich hat er auch die Lippen rot gefärbt. Die Tracht der dargestellten Personen schliefst sich an die damals am Niederrhein beliebte Mode an. Die Schuhe enden vorne in einer sehr stumpfen Bogenlinie. Sehr verschiedenartig sind die breiten Mützen der Männer und die hohen Hauben der Frauen gebildet, doch tragen Maria und ihre nächsten Begleiterinnen über den Kopf gelegte schleierartige Tücher. Johannes d. E. hat immer langes Lockenhaar und bleibt ohne Kopfbedeckung. Die Falten verlaufen gern parallel und halten lange dieselbe Richtung ein, gewinnen aber bei knieenden und sitzenden Personen natürlich mehr Abwechslung. Sie sind noch oft dreieckig und geknittert, häufiger jedoch bogenförmig, lassen die Formen des Körpers genügend hervortreten und folgen denselben. Die Männer haben stark hervortretende Backenknochen und, wenn sie bartlos sind, wie die Frauen, ein stark hervortretendes Kinn. Die Gesichter sind sehr verschiedenartig, individuell, jedoch selten edel. Weil Douvermann eben Leute seiner Umgebung als Vorbilder benutzte, ist alles spiefsbürgerlich und kleinstädtisch. In den Hintergründen sind Berge, Bäume und Bauten klein dargestellt, fast nur angedeutet,

[9]) Wolff, »Geschichte« 140.

[10]) Wolff, »Die St. Nikolai-Pfarrkirche zu Calcar«, Calcar 1889, S. 76 f.; »Geschichte der Stadt Calcar«, 100 f.; Clemen, »Kunstdenkmäler« I, 62 f., woselbst die weitere Literatur nachgewiesen ist.

Digitized by Google

weil das Hauptgewicht auf das Figürliche gelegt ist. Genrehafte Züge findet man in vielen Gruppen. Trefflich ist z. B. bei der Flucht nach Ägypten das Heranschleichen zweier Räuber, und bei der Kreuzigung das Treiben übermütiger Söldner und Knappen beobachtet und wiedergegeben. Frisches Leben bringt in alle Darstellungen Bewegung und Wechsel. Alles geht zwar noch voran im Geleise der spätgotischen Kunst, aber ein Suchen nach neuen Formen ist doch unverkennbar. Fleißige Gewandstudien bewahren den Meister vor schematischen, eintönigen Falten und er neigt sich immer mehr dazu, statt dreieckiger geschwungene Falten zu geben. Das zeigt sich

Abb. 3. Die Krönung Mariae. Aus dem Marienaltare zu Xanten. Von Heinrich Douvermann. 1536.

schon, wenn man die Gruppe der Kreuztragung (Abb. 1) mit dem etwa 10 Jahre später entstandenen Marienbilde (Abb. 2) vergleicht, das den Schrein krönt.

Nach Vollendung des Altares der sieben Schmerzen blieb Douvermann in Kalkar. Er zahlte nach Ausweis der Kirchenrechnung von 1524 (S. 83) der Kirche 3 Gulden Miete, diese aber liefs in dem genannten Jahre sowie 1528 in seinem Hause auf ihre Kosten Verbesserungen anbringen. Auch in der 1527 aufgestellten Liste der Bürger, welche Beiträge zu einem „Bollwerk an der Aldenkalkarschen Pforte" zahlten, wird Douvermann genannt. Wolff behauptet, der Meister habe „damals an einem andern Altare der Pfarrkirche gearbeitet",[11]) ohne jedoch anzugeben, was dies für ein Altar

[11]) »Geschichte der Stadt Calcar« 140.

gewesen sei. Allem Anschein nach war es der Schrein des Altares der hl. Crispin und Crispinian, der Patrone der Zunft der Schuhmacher und Lohgerber, bei dem 1517 eine Vikarie gestiftet wurde. Im Schrein standen die Statuen der beiden genannten Heiligen neben einem mit stofflichen Gewändern bekleideten Marienbild, das wohl 1698, als die Flügel des Alteres erneuert wurden, dorthin gestellt wurde. Diese Flügel und die Bilder der Predella sind seit 1818 am Annaaltar verwendet, die beiden Statuen der Patrone stehen auf dem in reichem Renaissancestil ausgeführten, weiter unten zu behandelnden Dreifaltigkeitsaltar. Ihr Faltenwurf gleicht so sehr demjenigen der hl. Vero-

Abb. 4. Die Verkündigung. Aus dem Marienaltare zu Xanten. Von Johann Douvermann. 1536.

nika und des Simon von Cyrene in der Gruppe der Kreuztragung (Abb. 1) im Altare der sieben Schmerzen, dafs sie mit ziemlicher Sicherheit dem Douvermann zugewiesen werden dürfen.[12])

Nach Clemen[13]) vollendete der Meister um diese Zeit eine Darstellung der Geburt Christi, welche ins Erzbischöfliche Museum zu Utrecht gelangte, und eine schön ausgeführte, unbemalte Grablegung aus Eichenholz zu Uedem im Kreise Kleve.

[12]) A. a. O. 26, 75, 85, 87 und 99; »Die St. Nikolai-Pfarrkirche« 43. Beachtenswert ist auch, dafs das reiche Haar der genannten Heiligen so gebildet ist, wie dasjenige des neben der hl. Veronika stehenden hl. Johannes. Überdies trägt ein hinter dem hl. Johannes stehender Mann eine eigenartige Mütze, die von derselben Form ist wie die Mütze des heil. Crispin.

[13]) »Kunstdenkmäler d. Rheinprovinz« I, 488, 574.

Digitized by Google

3. Die Anfänge der Renaissance in den von Heinrich Douvermann und seinem Sohne für Xanten gelieferten Werken. (1533–1544.)

Der von Douvermann für Kalkar gefertigte Marienaltar erregte so allgemeines Aufsehen in der Umgegend, dafs das Kapitel von Xanten einen ähnlichen zu besitzen wünschte, der 1536 aufgestellt wurde.[14]) In ihm hat Douvermann sein Kalkarer Meisterwerk weiter entwickelt und vervollkommnet.

Wie zu Kalkar hat er auch zu Xanten in der Predella den Anfang, in den Kehlen des

Abb. 5. Der hl. Petrus. Aus d. Dreifaltigkeitsaltare zu Kalkar. Von Heinrich Douvermann. Um 1540.

Abb. 6. Die Taufe Christi. Aus dem Dreifaltigkeitsaltare zu Kalkar. Von Johann Douvermann. Um 1540.

Abb. 7. Der hl. Apostel Johannes. Aus dem Johannesaltare zu Kalkar. Von Arnold van Tricht. 1544.

Schreines die Fortsetzung des Stammbaumes Jesses in unübertrefflicher Kunstfertigkeit geschnitzt. Oben in der Bekrönung verehren auch hier Augustus und Johannes die im Sonnenglanz stehende Gottesmutter.

In den Schrein stellte der Meister um ein älteres Marienbild folgende Gruppen: 1. Die Abweisung des Opfers Joachims, 2. Marias Geburt, 3. ihre Opferung, 4. ihre Vermählung, 5. die Verkündigung (Abb. 4), 6. die Heimsuchung, 7. ihren Tod und 8. ihre Krönung (Abb. 3).

Der Meister überbot nicht nur in diesen Gruppen, sondern auch in der ganzen Anlage das zu Kalkar geleistete. Die Anordnung ist viel klarer und besser abgewogen, der Faltenwurf seiner Figuren bedeutender. Die einzelnen Gestalten drängen sich nicht mehr aufeinander und seine Gruppen sind in weit besseres Verhältnis gesetzt zu den sorgfältiger behandelten Hintergründen.

Wer sollte nicht erwarten, in diesem Meisterwerk eine einheitliche Durchführung zu finden? Eingehenderes Studium zeigt dagegen, dafs hier zwei Bildschnitzer von sehr verschiedenen Richtungen nebeneinander arbeiteten: Der alte Douvermann, welcher ungefähr 50 Jahre zählte, und sein Sohn Johann. Der Vater ist noch beherrscht von den alten, gotischen Formen, die er vereinfacht, grofszügiger und klarer bildet. Sein Sohn hat sich dagegen vollständig der neuen Kunstrichtung hingegeben. Er hat nicht nur bei den meisten Gruppen die Hintergründe und Geräte in den Formen der Renaissance ausgeführt, mit Blumen und Blattwerk verziert, die nicht mehr gotisch sind (vgl. die Rückwand des Thrones in der 3. Abb.), sondern auch in den beiden Gruppen der Verkündigung und Heimsuchung sich von der alten Art vollständig getrennt. Bei der Heimsuchung hat der Vater ihn noch in Schranken gehalten, wohl auch die Gesichter selbst ausgeführt, in der Darstellung der Verkündigung

[14]) Beissel, »Bauführung« III 83 f.; »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz« I, 369 f.

Digitized by Google

aber liefs er seinem Sohne volle Freiheit und Selbständigkeit (Abb. 4). Das Gesicht des Engels, der vor Maria eine grofse Urkunde entfaltet, ist mifslungen. Die Figur der auserwählten Jungfrau, welche sich erschreckt, auf ihrem Betschemel kniend, mit dem Oberkörper umwendet, ist zwar nicht ohne Verdienst, aber wenig edel gebildet. Die Gruppe kündet sich an als Erstlingswerk eines lebhaften, kühnen Neuerers, der eben aus der Fremde heimkehrte und nun zeigen will, wie die Kunst auswärts in berühmten, grofsen Städten neue Wege verfolgt, für die auch er sich begeistert hat.

In den Jahren 1533 bis 1544 brachte Johann Douvermann, „der Bildhauer (statuarius) und Sohn des Bildhauers Heinrich Douvermann" von Kalkar nach und nach die für den Hochaltar bestimmten Büsten nach Xanten. Da sie indessen von Arnold Duerkoep (1533 bis 1538) und Rütger Krop (1544) mit Kreidegrund überzogen und versilbert wurden, während alle übrigen Werke der Douvermann, so viel bekannt ist, ursprünglich ohne Polychromie blieben, haben sie viel von ihrer Eigenart und Kraft verloren, sind also zur Beurteilung des Stiles beider Meister weniger wertvoll. Gleiches gilt von einem Rahmen, den wohl der jüngere Douvermann 1540 für den Aufsatz des Xantener Hochaltars schnitzte.[15])

4. Der Sieg der Renaissance in den Werken des Johann Douvermann und des Arnold van Tricht.

In den Rechnungen von Kalkar wird Douvermann 1528 zum letzten Male genannt, in denen von Xanten 1544. Trotzdem hatte er bis zum letztgenannten Jahre, vielleicht auch noch später, zu Kalkar seine Werkstätte. Sollte er 1528 bis 1544 keine weiteren Arbeiten für Kalkar geliefert haben, obwohl dort in jenen Jahren mehrere neue Schreine hergestellt wurden? Das scheint kaum glaublich. Manche Wahrscheinlichkeitsgründe sprechen dafür, Heinrich und Johann Douvermann hätten nach Vollendung des Xantener Marienaltares (1536) den Aufsatz des Dreifaltigkeitsaltares in der Kalkarer Kirche hergestellt, welcher jetzt auf dem Altartisch der hl. Crispin und Crispinian steht. Vom Dreifaltigkeitsaltare wird freilich 1518 gemeldet, „er sei vor kurzem errichtet und gebaut, konsekriert und geweiht worden". Wolff hat diese Nachricht auf das Schreinswerk bezogen,[16]) obwohl sie offenbar vom steinernen Altartisch handelt. Die Predella des Dreifaltigkeitsschreines mag mit ihren drei Abteilungen, worin zwischen künstlichen Blumen die kleinen, fein vergoldeten Figürchen des der hl. Magdalena erscheinenden Auferstandenen, der Gottesmutter und der hl. Agnes gestellt sind, noch vom ältern Aufsatz stammen. Dagegen ist der jetzige Schrein offenbar Jahrzehnte nach 1518 geschnitzt worden. In ihm stehen die prachtvollen Standbilder der Apostelfürsten (1,18 *m* hoch, Abb. 5) neben der Figur der hl. Magdalena (1,20 *m* hoch). Wegen des Titels des Altares (die hlste. Dreifaltigkeit) ist über der Figur der hl. Büfserin die Taufe Christi (Abb. 6) angebracht. Der Herr steht im Jordan unterhalb des Brustbildes des himmlischen Vaters, von dem aus die abhanden gekommene Taube des Heiligen Geistes auf ihn herabstieg. Offenbar lautete der volle Name des Altares: „Altar der hlsten. Dreifaltigkeit, der hl. Apostel Petrus und Paulus, Magdalena, Agnes" usw.

Die drei Hauptfiguren stehen zwischen vier aufserordentlich reich ausgeführten Stützen und unter prachtvollen, die Stelle gotischer Baldachine vertretenden Ornamenten. Jene Stützen sind zusammengestellt aus vielgliedrigen Säulenstücken, Putten und Scheiben mit Brustbildern; in jenen Ornamenten aber sieht man Soldaten in antiker römischer Tracht neben unbekleideten Kindern. Letztere treten hier nicht unvermittelt ein; denn bereits im Xantener Marienaltare finden sich zwei ähnliche nackte Gestalten auf den Pfosten des Bettes, der sterbenden, von den Aposteln umgebenen Gottesmutter.

In der Kehle des Schreines hatte der Bildschnitzer im pflanzlichen Ornament kleine, heute meist verloren gegangene Figürchen angebracht. Schon diese Kehle des überhöhten Schreines erinnert an Douvermanns Marien-

[15]) Es kann kaum der grofse halbkreisförmige Rahmen oben auf dem Xantener Altaraufsatz sein, da Heinrich nur 36 Weifslinge erhielt, sein Sohn Johann als Trinkgeld 4. Das Kapitel hatte das Holz geliefert. Für jede der Büsten zahlte es dem Bildhauer 2 bis $2\frac{1}{2}$ Goldgulden (zu 42 bis 51 Weifslingen), während die Versilberung mit Einschlufs der vom Goldschmied eingesetzten Halbedelsteine 3 bis 4 Goldgulden kostete, demnach teuerer war als die Schnitzarbeit. Vergl. Beissel a. a. O. 16 f.

[16]) »Geschichte der Stadt Calcar« 99.

Digitized by Google

altäre in Xanten und Kalkar, obwohl freilich ihre Ornamente und Figürchen dort gotisch, hier aber nicht mehr gotisch sind. Entschieden spricht für eine Zuweisung der Gruppe der Taufe Christi (Abb. 6) an Johann Douvermann nicht nur der Faltenwurf, welcher in dieser Schnitzerei, den beiden Darstellungen der Verkündigung und Heimsuchung im Xantener Marienaltar nahekommt, sondern mehr noch die Bildung der Flügel der Engel. Während nämlich solche Flügel in andern Werken dieser Zeit und Gegend oben am Rande gerade verlaufen, haben sie bei drei Engeln in der Gruppe der Taufe Christi in Kalkar ebenso wie beim Engel der Verkündigung in jenem Xantener Schrein (Abb. 4) einen tiefen, halbkreisförmigen Einschnitt. Auch die Anordnung der Federn ist hier und dort so eigenartig und so ähnlich, dafs sie auf die Hand desselben Schnitzers hinweist, also auf diejenige des Johann Douvermann. Von ihm stammen aber die drei grofsen Figuren des Dreifaltigkeitsaltares (des heutigen Crispinaltares) nicht. Letztere gleichen so sehr den sechs wertvollen Figürchen der beiden Pfeiler, welche das Innere des Xantener Marienschreines in drei Teile zerlegen, dafs sie dem Heinrich Douvermann zugewiesen werden müssen. In jenen Pfeilern kommen übrigens bereits Einzelnheiten vor, welche die im Kalkarer Dreifaltigkeitsschrein zur üppigsten Fülle entwickelten Renaissancedekoration einleiten und ankünden.

Abb. 8. Die Krönung Mariae. Aus dem Johannesaltare zu Kalkar. Von Arnold van Tricht. 1544.

Wie jener Xantener Aufsatz ist auch dieser Kalkarer ein Werk zweier Meister. Der ältere, Heinrich Douvermann, schuf die grofsen Standbilder, Meisterwerke eines reichen, aber klaren, spätgotischen Stiles; der jüngere, Johann, der Sohn dieses Heinrichs, bildete die poesievolle Ornamentation und die Gruppe der Taufe Christi (Abb. 6). Ähnlichkeit mit den freilich überreichen Pfeilern in der Mitte des Dreifaltigkeits- (bezw. Crispinus-)schreines zeigt vor allem der reiche Altaraufsatz von St. Leonard zu Léau in Belgien. Zu derselben Richtung gehört auch ein schönes Gitter der grofsen Kirche zu Haarlem.[17])

Neben den beiden Douvermann erscheint in den Rechnungen von Kleve, Kalkar und Xanten ein Meister, welcher den Sieg der Renaissance vollendete: Arnold van Tricht (Utrecht). Ordnet man die betreffenden Angaben jener Rechnungen der Zeit nach, so ergibt sich folgende Reihe: 1540 erneuert Arnold (Arnt) den Kronleuchter zu Kalkar, 1543 übernimmt er zu Kalkar die Herstellung eines Johannesaltares, 1549 arbeitet er am Hochaltare zu Xanten, 1552 am Hochaltare zu Kleve, 1551 bis 1553 liefert er für die Xantener Victorskirche zwei Steinbilder der hl. Dreikönige und deren Baldachine, 1553 versetzt er zu Xanten eines der von Kanonikus Berendonck gestifteten Stationsbilder, 1556 modelliert er ein Marienbild für die Krönung des kupfernen Leuchters im Xantener Chore, 1460 lieferte er Arbeiten nach Kleve.[18]) — Wolff schreibt ihm auch den 1539 datierten, im Kreuzgange der Xantener Kirche eingemauerten Grabstein mit der Darstellung der Verspottung Christi zu.[19]) Das wichtigste seiner Werke, der Johannesaltar von Kalkar, war mit dem oben behandelten Dreifaltigkeitsaltar 1902 zu Düsseldorf ausgestellt und ist dort allgemeiner bekannt geworden.[20]) Über den Namen seines Meisters und die Zeit der Anfertigung meldet eine Bruderschaftsrechnung von Kalkar

[17]) Isendyck, »Documents classés« 1886—1887 Retable pl. 3 und 1880 Ballustrade pl. 21.

[18]) Beissel III, 18, 23, 39 f., 56 f., 108 und 115. — Wolff, »Geschichte« 137; Die St. Nikolai-Kirche 25, 28; Scholten, Kleve 599.

[19]) Die St. Nikolai-Kirche 28, wo durch einen Lesefehler Arnold van Wichi steht, statt van Trichi. Beissel III, 56 und 115 Anm.

[20]) N. 321 und 322. Abb. des Dreifaltigkeitsaltares Tafel 13, Abb. des Johannesaltares. »Bonner Jahrbücher CX« Tafel zu S. 278 und »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz I« Tafel 6.

Digitized by Google

zum Jahre 1543: „Item soe meyster Arndt den back verdinckt was up sinte Johans altair, aen om betaelt VI daler 1 rider, facit X gulden XXII albus." Wolff fand im Schrein auf dem Fufsgestell des Standbildes des hl. Johannes des Täufers den Namen Johann Boegel nebst dessen Wappen. Er führte daraufhin aus, der Genannte sei 1527 bis 1543 Mitglied und vorzüglicher Wohltäter der Anna-Bruderschaft gewesen und werde 1540 als Ratsherr genannt. Er habe auch jenes Standbild geschnitzt.[21])

Indessen ist der letzte Teil dieser Angaben in seiner Geschichte der Stadt Kalkar weggeblieben, weil im Xantener Südportal am Fufse mehrerer Statuen in ähnlicher Weise die Namen der Stifter eingegraben sind.[22]) Boegel hat jene mit seinem Namen bezeichnete Statue bestellt und bezahlt. Darum redet die Rechnung der Bruderschaft nur von dem Schrein (back), den sie zu bestellen hatte, nicht von den Statuen, deren Herstellung sie der Freigebigkeit anderer verdankte.

Arnold van Tricht, ein als tüchtiger Bildhauer urkundlich beglaubigter Meister, würde nicht die Herstellung eines Schreines übernommen haben, dessen Statuen einem andern in Auftrag gegeben worden wären. Heute steht in seinem Johannesaltare an dem Platz eines Marienbildes die gotische, aus dem Katharinaaltar stammende Statue des hl. Severus. Von diesem Katharinaaltare rührt auch die jetzige Predella des Johannesaltares her. Die auf dem Johannesschrein stehenden Bilder zweier Evangelisten sind Reste eines andern Werkes, können aber Arbeiten des Arnold van Tricht sein. Die Malereien der Flügel wurden erst im XVII. Jahrh. ausgeführt. Sicher stammen von Arnold die Ornamente des Johannesschreines, die in dessen seitlichen Abteilungen stehenden, 1,25 *m* hohen Figuren Johannes des Täufers und des Evangelisten (Abb. 7), sowie oben in der Überhöhung des Schreines die Gruppe der Krönung Mariens (Abb. 8). Offenbar hat der Meister den Dreifaltigkeitsschrein nachgeahmt, dessen reiche Pfeiler und Ornamente aber vereinfacht. Vergleicht man die der Überhöhung des Dreifaltigkeitsaltares eingefügte Gruppe der Taufe (Abb. 6) mit der in der entsprechenden Stelle des Johannesaltares befindlichen Gruppe der Krönung Marias (Abb. 8), so ist eine grofse Schulverwandtschaft unverkennbar. Man beachte z. B. die starke Falte am Körper Christi unterhalb der Brust und die Gesichtszüge fast aller Personen. Auch haben die Ornamente über den drei grofsen Standfiguren auffallende Ähnlichkeit. Scheibler[23]) betonte bereits 1883, dafs der Dreifaltigkeitsaltar dem Johannesaltar sehr gleiche in der Anordnung und in den Renaissanceornamenten der Einfassungen. Ja, er war nicht abgeneigt, die sechs Standbilder der beiden Johannes im Johannesaltare, der beiden Evangelisten auf dessen Schrein und der Apostelfürsten im Dreifaltigkeitsaltare einem und demselben Meister zuzuschreiben, obwohl er zugab, die Standbilder der hl. Petrus und Paulus müfsten wegen ihres altertümlichern Faltenwurfes aus einer frühern Zeit stammen. Jedenfalls beweisen seine Aufserungen, dafs in den beiden in Rede stehenden Altären eine „Antithese" doch nicht verkörpert ist, dafs nicht im Dreifaltigkeitsaltare niederländischer, dagegen im Johannesaltar italienischer Einflufs herrscht.[24]) Beide huldigen der neuen, in den Niederlanden nicht ohne Frankreichs Vermittelung von Italien aus verbreiteten neuen Geschmacksrichtung. Ersterer ist etwas früher, ist reicher und poesievoller, weil Johann Douvermann, sein Meister, mehr Geschick besafs und die Stifter bedeutendere Mittel zur Verfügung stellten. Johann Douvermann hat seinen Vater nicht bis zum Bruche mit gotischen Überlieferungen geführt, ihn aber doch mehr und mehr beeinflufst und der neuen Kunst näher gebracht; den Arnold van Tricht hat er vollständig beherrscht, ihm vielleicht als Nachfolger die Werkstätte seines Vaters überlassen. Johann erscheint in den alten Nachrichten zuerst 1533, zuletzt 1544; Arnt zuerst 1540, zuletzt 1560.

Vergleicht man die zu diesem Aufsatze gegebenen Abbildungen, so ist es lehrreich zu sehen, wie in Kalkar vom Jahre 1519 bis um das Jahr 1544 der Stil sich änderte. Um wieviel edeler und ruhiger ist die Kreuztragung des Heinrich Douvermann (Abb. 1), als die von seinem Sohne geschnitzte Taufe Christi (Abb. 6)! Der ältere Douvermann hat in seiner Krönung

[21]) Die St. Nikolai-Kirche 24 f.

[22]) Geschichte der Stadt Calcar 137 Anmerkung; Beissel, »Bauführung« III 49. Boegel ist seitdem mit Unrecht auch in andern Werken als Bildschnitzer genannt worden.

[23]) »Zeitschrift für bildende Kunst XVIII« (1883) 64.

[24]) »Bonner Jahrbücher CX« (1903) 278.

Digitized by Google

Marias (Abb. 3) ein feierliches Bildwerk geschaffen, während Arnold van Tricht sich bei Darstellung derselben Szene (Abb. 8) in hohles Pathos ergeht. Würdiger hat doch Heinrich die Gestalt Gottes des Vaters gebildet, auf dessen Knie er die Weltkugel sicher ruhen läfst, während Arnold diese Kugel so unten auf den Boden legt, dafs sie durch den Druck des Fufses eigentlich ins Rollen kommen und herabfallen müfste.

Nicht minder lehrreich ist ein Vergleich der abgebildeten Standbilder. Schon in dem 1528 von Douvermann dem ältern geschnitzten Marienbilde (Abb. 2) fangen die Falten an sich freier zu bewegen. Freier, weiter, aber auch geschwungener sind sie 1540 in dessen Standbild des hl. Petrus (Abb. 5), flatterhaft, schleifenförmig und dem neuen Geschmack huldigend in Arnolds Bild des hl. Johannes aus dem Jahre 1544 (Abb. 7).

Dieser Arnold van Tricht ist der letzte Bildhauer Kalkars, über den urkundliche Nachrichten vorhanden sind. Zu Xanten stellte er die letzten Figuren auf im eben vollendeten Mittelschiff des alten Domes des hl. Victor, zu Kalkar den letzten Altarschrein. Hier wie dort besiegelt er den Untergang der Kunst des Mittelalters und die Herrschaft der Renaissance, die er in seinen Werken auch darum in trefflicher Weise einführt, weil er aus der alten Zeit eine so tüchtige technische Schulung mitbrachte.

Armut und Religionszwistigkeiten hinderten von jetzt am Niederrhein die Kunsttätigkeit. Erst in den letzten Jahrzehnten ist dort wiederum durch Anlehnung an die Meisterwerke der alten Kalkarer Bildschnitzer neues Kunstleben entstanden, das die alten Schätze instand setzte und neue hinzufügt.

Luxemburg. Steph. Beissel S. J.

Zur Tiersymbolik, namentlich auf Grabmälern.

Seit der Zeit der Romantik, d. h. dem beginnenden Interesse für die deutsche mittelalterliche Kunst, macht sich eine Richtung bemerkbar, welche darauf hinausgeht, die einstige Kunst in ihrer ganzen Gedankenfülle, ihrem ganzen Reichtum an symbolischen Beziehungen zu ergründen. Man hat dabei oft über das Ziel hinausgeschossen, indem man den dekorativen Zutaten vornehmlich der Gotik, den Tieren und Ungeheuern gröfsere Bedeutung zulegte, als ihnen wohl in der Tat gebührt. Dies gilt auch von der Verwendung von Tieren auf Grabsteinen.

Bereits Schnaase (»Geschichte der bildenden Künste« IV, 274) machte darauf aufmerksam, dafs die symbolische Bedeutung von Tieren auf Grabmälern sehr schwankend und unklar sei. „Sonderbar genug ist es, dafs uns von manchen Gebräuchen, denen offenbar eine Symbolik zugrunde liegt, keine Erklärung überliefert ist."

Damit war eigentlich ein deutlicher Wink gegeben, den ungelösten Fragen nachzuspüren, doch blieb die Anregung Schnaases seither unbeachtet. Noch heute gilt es als feststehend, den Löwen zu Füfsen einer Grabfigur als Symbol der Stärke, den Hund als das der Treue, den Drachen als das des überwundenen Bösen anzusehen, obgleich auch Schnaase schon als rein äufserlichen möglichen Grund die Verwendung von Tieren zur Verdeckung der Fufssohlen annahm, eine Voraussetzung, der Otte (»Handbuch« I, 493) widerspricht. Inwieweit es gestattet ist, sinnbildliche Beziehungen anzunehmen, dürfte sich am besten aus dem Befund der Denkmale selbst ergeben.

Die Tiersymbolik spielt in der romanischen Kunst, besonders in der Miniaturmalerei eine bedeutsame Rolle. In der Architektur indessen dienen sowohl Löwe als Drache, und andere phantastisch-dekorative Geschöpfe, sehr häufig als Träger. Die Frage aber, ob man in derartigen Bildungen symbolische Beziehungen oder im Sinne des Ornaments rein dekorative Tiere zu erkennen hat, ist manchmal sehr schwer zu entscheiden. Wenn — wie in Wechselburg — am Nordportal der Klosterkirche Löwe und Drache im Tympanon einander gegenüberstehen, während daneben ein anderes Tympanon als Schmuck das Gotteslamm aufweist, ist mit voller Bestimmtheit anzunehmen, dafs sich hier eine symbolische, Deutung ergibt. Steht auf der Kreuzigungsgruppe aus Freiberg — nun im Museum des Altertumsvereins zu Dresden — Maria auf einer Schlange, dann erklärt sich diese Darstellung aus der bekannten biblischen Ver-

Digitized by Google

heifsung. Johannes, als Gegenstück, hat aber der Symmetrie wegen ein Untier mit einem Kopf und zwei Leibern erhalten; hier eine sinnbildliche Beziehung herauszufinden ist schon schwerer.

Am Lettner des Domes zu Halberstadt — etwa gleichzeitig entstanden mit dem zu Wechselburg — steht wiederum Maria auf einem Drachen, Johannes dagegen auf einer zusammengekauerten männlichen Figur. Wer ist darin zu erblicken? In Wechselburg, wo sich zu Füfsen Mariä und Johannis eine bärtige und eine unbärtige männliche kniende Gestalt findet, hat man auf das besiegte Juden- und Heidentum geschlossen, aber da die im hohen Chor des Magdeburger Domes eingemauerten Apostel und Heiligen ebenfalls auf kauernden Menschen fufsen, die man früher Nero, Herodes usw. getauft hat, könnte man sich zu der Vermutung hinübergeleitet fühlen, in diesen Figuren weiter nichts zu erblicken, als vergrößerte Nachbildungen von Elfenbeinschnitzereien. So zeigt z. B. der Elfenbeindeckel des Echternacher Codex in Gotha den gekreuzigten Christus über der kauernden Gestalt der Terra.

Die Skulpturen im Magdeburger Dome sind zwischen 1210 und 1220 entstanden, und bilden eine Vorstufe zu den reifen Wechselburger Werken. In Wechselburg begegnen wir auch noch zwei männlichen Gestalten, die zur Zeit aufserhalb des Chores aufgestellt sind, ehemals aber vielleicht mit zu der grofsen Kreuzigungsgruppe im Chor gehörten. Die eine stellt vermutlich Melchisedek dar, einen Mann in priesterlichem Gewande mit Stab und Kelch. Er steht auf einem Drachen. Der andere, ein jugendlicher Mann in römischer Rüstung, vielleicht der Hauptmann Longinus, hat einen Löwen unter den Füfsen. Gehörten beide Figuren einst wirklich zur Kreuzigungsgruppe, dann sind die Tiere unter ihren Füfsen einfach aus Gründen der Symmetrie zu erklären. (Vergl. Hasak S. 24 und 25.) Bei dem reichen Formenschatz, der dem Wechselburger Plastiker zur Verfügung stand, ist es wohl denkbar, dafs er die kauernden, als Postament dienenden Wesen nach Möglichkeit variierte.

Wir haben also im hohen Mittelalter eine ganze Anzahl von Beispielen stehender Figuren, mit Tiergestalten unter ihren Füfsen, und es ist eigentlich nicht verwunderlich, wenn die Grabplastik diese einmal angeschlagenen Töne weiterklingen liefs.

Das früheste Beispiel figürlichen Schmuckes an der Fufsplatte eines Grabmonuments ist das des Bischofs von Wettin († 1152), im Dom zu Magdeburg. Der schräggestellten Fufsplatte einen harmonischen Abschlufs zu geben, hat der Giefser eine winzige Nachbildung des antiken Dornausziehers zugefügt, noch von Förster («Denkmale» III, S. 17) für eine kleine „weibliche Figur" gehalten, der der Bischof „zum Zeichen seiner Keuschheit" den Hirtenstab in den Nacken setzt. Dies Beispiel ist kennzeichnend für das der Romantik eigene Streben, möglichst viel in die Werke des Mittelalters hineinzugeheimnissen.

Dafs dies Streben noch nicht erloschen ist, zeigt die Besprechung Hasaks über das Grabmal des Grafen Dedo und seiner Gemahlin in Wechselburg. Auf der in reicher Weise ausgebildeten Konsole der Gattin schauen aus dem Geranke zwei Köpfchen hervor, „vielleicht die beiden vorangegangenen Söhnchen". Da aber gleiche Bildungen mehrfach an Kapitalen im Chor des Magdeburger Doms und an der goldenen Pforte zu Freiburg auftreten, ist hier die Vermutung Hasaks abzulehnen.

Im weiteren Verlaufe des Mittelalters bürgert sich die Sitte, Tiere zu Füfsen der Verstorbenen anzubringen, mehr und mehr ein. Zum erstenmal bei dem Grabdenkmal des Wiprecht von Greitzsch in Pegau (XIII. Jahrh.), wo sich unter der schrägen Fufsplatte die Fragmente eines Löwen befinden. Derselbe wurde zwar bei der Restaurierung des Denkmals nicht hergestellt, doch erscheint sein Vorhandensein wichtig im Bereich dieser Betrachtung. Förster, und auch noch Otte erblicken im Löwen wie im Drachen an Grabskulpturen ein Symbol von Tod und Sünde, Puttrich in den gleichen Tieren das Attribut männlicher Kraft. Heute gilt der Löwe, wie ein Blick in die Kunstinventarisationen zeigt, als „Symbol der Stärke". Wir finden also am Grabdenkmal zu Pegau dasselbe Tier wie in Wechselburg zu Füfsen des römischen Hauptmanns, in Freiburg zu Füfsen Abrahams.

Bei Anlehnung an die hergebrachten Erklärungen erscheint eine Deutung schwer; sehr leicht indessen bei der naheliegenden Erwägung, dafs der sich unter die Deckplatte schmiegende Löwe den unschönen Winkel unterhalb der Fufsplatte ausfüllen soll, er verdankt also seine Anbringung lediglich der ästhetischen Emp-

Digitized by Google

findung des Künstlers. Wie das Magdeburger Beispiel (Dornauszieher) lehrt, erkannte man bereits recht früh, dafs eine kahl hervorragende Fufsplatte keinen künstlerischen Anblick gewährte und zu einer Verkleidung herausfordern mufste. Und so erklärt sich auch das allmähliche Verschwinden der Fufsplatten zugunsten der Konsolen aus künstlerischen Rücksichten.

Verzichtete die Plastik seit Beginn der Gotik auf reichere Ausgestaltung des Fufsrandes, so beginnt um 1330 in Deutschland mehr und mehr die Verwendung von Tieren zu Füfsen der Verstorbenen.

Die Darstellung von Löwe und Drache hatte in der deutschen Miniaturen- und Wandmalerei, sowie in der Architektur seit romanischer Zeit nie aufgehört, so wenig, wie die der Apostel, von denen ja Markus durch das Sinnbild des Löwen vertreten ist. Und da Löwe, Hund und Drache auch in der gotischen Architektur, z. B. als Wasserspeier, stets eine grofse Rolle spielten, so waren diese Tiere niemals aus dem Formenschatz verschwunden und jedem Steinmetzen geläufig.

Symbolische Beziehungen in Löwen und Drachen unbedingt zu leugnen, würde freilich bei einzelnen mittelalterlichen Denkmälern, an denen diese Tiere als überwunden dargestellt sind, nicht ratsam sein. Anders aber ist es, wenn an die Konsolen, um deren Schräge zu beleben, ein Teufelchen oder ein Drache in rein dekorativer Absicht angeklebt ist, wie z. B. am Epitaph des Ludwig Merke in Eisenach, zu Füfsen des Schmerzensmannes, oder am Deckel des Severi-Sarkophags in Erfurt, zu Füfsen St. Severi. — Im XIV. Jahrh. schwindet mehr und gegensätzlich zum XIII. Jahrh., in dem anscheinend eine gewisse Einheitlichkeit in der Verwendung der Tiere: Löwe und Drache geherrscht hat, das Verständnis für Tiersymbolik. Es drängen sich Tiere ein, denen eine sinnbildliche Bedeutung garnicht zugesprochen werden kann, die als Wappenhalter sich betätigen, sich untereinander bekämpfen oder einander zärtlich umschlingen, die zu den Verstorbenen über sich hinaufknurren, sie anfauchen, oder ihnen demütig den Saum des Gewandes lecken. Kurzum, wir finden eine vollkommene Regellosigkeit und Willkür, genrehafte, frei erfundene Züge, denen eine tiefere Bedeutung nicht zugrunde liegt.

Ich habe absichtlich die Auswahl der Tiere beschränkt; die vorhandenen Anführungen werden wohl genügen, die seitherigen Überlieferungen der symbolischen Deutungen stark zu erschüttern.

Der Löwe mit einem Kopf und zwei Leibern ist dargestellt auf einem Epitaph in Eisenach (Gymnasium) um 1350, und etwa gleichzeitig auf dem Grabstein des Landgrafen Ludwig des Eisernen in Reinhardsbrunn. Sind hier nicht symbolische Beziehungen völlig ausgeschlossen? — Auf dem Epitaph des Dietrich von Witzleben in Arnstadt und der Tumba Georgs von Meifsen in Schulpforta befand sich wahrscheinlich ursprünglich ein Löwe, der heute aber zerstört ist; erhalten findet er sich indessen auf dem Grabmonument der fürstlichen Kinder aus dem Meifsener Hause zu Schulpforta, und schliefslich am Denkmal des Grafen von Kirchberg um 1420 zu Kapellendorf.

Es ist sehr auffällig, dafs auf der Skulptur zu Schulpforta auch das Mädchen auf einem Löwen steht; gewöhnlich trifft man bei weiblichen Figuren den Hund. — Warum soll schliefslich nicht auch einmal unter den Füfsen eines Kindes „das Sinnbild böser Leidenschaften, roher Naturkräfte, der Sünde und des Todes“ liegen? Denn das Symbol „männlicher Stärke“ kann doch nicht in Betracht gezogen werden.

Dem Drachen begegnen wir auf dem Denkmal des Landgrafen Ludwig I. zu Reinhardsbrunn um 1350. Mit lebhafter Armbewegung stöfst der Landgraf den Schaft seiner Lanze dem Drachen in den Schlund, ein Amt, das sonst St. Georg austübt. Vermutlich hat Nikolaus Postar an ein solches Vorbild gedacht, als er das Denkmal schuf, dennoch erscheint es zweifelhaft, ob hier die Handlung symbolisch gedacht ist. Schon Dedo von Wechselburg hält die Sturmfahne in der Hand, ein auch auf Werken des XIV. Jahrh. häufig und typisch wiederkehrendes Motiv.

Erhielt das Denkmal des Landgrafen Ludwigs des Eisernen einen phantastischen Doppellöwen, so mag die Freude an der Schöpfung dekorativ wirkender Tiere Veranlassung gegeben haben, den Landgrafen Ludwig I. als Drachentöter zu bilden, vielleicht auch lag eine Lokalsage von der Besiegung eines Ungeheuers dieser Darstellung zugrunde. Auch auf dem Grabmal der jungen Frau im Dom zu Halle

Digitized by Google

hat sich ein Drache niedergekauert. Was soll er bedeuten? Etwa „den Sieg christlichen Lebens und Strebens über die Mächte der Finsternis und des Unglaubens", wie man um die Mitte des XIX. Jahrh. zweifellos angenommen haben würde?

Der dekorativen Verwendung eines kleinen Drachens am Severisarkophag ist bereits Erwähnung getan. Weitere Drachenbeispiele sind mir nicht bekannt.

Der Hund, „das Zeichen der schönsten Frauentugenden, der Treue", findet sich nur selten. Auf dem Epitaph des Witzleben in Arnstadt ist er zerstört, dagegen sehen wir ihn auf dem Epitaph des Grafen Kirchberg zu Kapellendorf bei Jena. Das Grabdenkmal der Landgräfin Jutta zu Reinhardsbrunn zeigt einen Schofshund, den die Landgräfin auf dem linken Arme trägt, während die rechte Hand ein Zepter fafst. — Auf dem Grabstein des Allenblumen im Dom zu Erfurt schaut ein kleiner Hund unter dem Mantel der Gattin hervor. In den beiden letzteren Fällen ist also für eine symbolische Deutung kein Raum, und es sei darauf hingewiesen, dafs auf den Darstellungen vornehmer Frauen des XIV. Jahrh., wie erhaltene Wandteppiche und kunstgewerbliche Arbeiten zur Genüge zeigen, ein kleiner Schofshund, als beliebtestes Spielzeug, nur selten fehlt.

Anderseits aber finden wir den Hund in zahlreichen Fällen auch als Attribut der Ritter und sogar der Geistlichen. Was soll hier das Symbol „der schönsten Frauentugend"? Gegenüber diesen Tatsachen liegt es unendlich nahe, in der Verwendung des Hundes nichts anderes zu erblicken, als eine Anerkennung seiner Treue und Anhänglichkeit an den Herrn und die Herrin. Wie er zu deren Lebzeiten ein steter Begleiter war, so auch im Tode. Aber diese Deutung war zu einfach und naheliegend, um seither geglaubt zu werden. Gerade dafs auch Geistliche nicht etwa einen, sondern mehrere Hunde zu ihren Füfsen haben, die, als zierliche Schofshunde gebildet, oft lebhaft bewegt an den Verstorbenen emporspringen und klettern, das hätte doch stutzig machen und die Annahme symbolischer Deutungen hindern müssen. Es ist auch bis dahin unbeachtet geblieben, dafs manchmal, z. B. am Denkmal der 1398 verstorbenen Gräfin Margaretha von Berg und Ravensburg (zu Altenberg bei Köln), die Hunde mit Schellen versehene Halsbänder tragen, mithin als Haustiere deutlich gekennzeichnet sind; und wenn wir auf dem Grabmal der Kurfürstin Anna von Brandenburg († 1512) einen Hund „Männchenmachen" sehen, so ist dies Kunststückchen doch nur ein genrehafter, niedlicher Zug, der das Vorhergesagte bestätigt. Der Hund ist also hauptsächlich Attribut der Persönlichkeiten, die nicht im grofsen, kriegerisch bewegten Leben stehen, sondern mehr an die Häuslichkeit gebunden sind. Die den Rittern zur Begleitung gegebenen Hunde sind meist sehr starke, grofse, zähnefletschende Tiere, nur selten kleine Schofshündchen, die oft löwenartig geschoren, ein Mittelding zwischen Löwe und Hund darstellen.

Schnaase erwähnt, dafs auf dem Grabe eines englischen Ritters zu Norfolk er einem Löwen einen Hund zugesellt gefunden habe, mit dem beigeschriebenen Namen „Jakke", und schliefst daraus (IV. 275), dafs „also auch das Andenken des treuen, vielleicht mit beerdigten Tieres erhalten werden sollte".

Ein derartiges Beispiel ist mir in Deutschland nicht bekannt, doch ist der Fall sehr kennzeichnend.

Selbst wenn man annimmt, dafs die angeführten Denkmale mit Löwe, Hund und Drachen irgend welche, uns heute unverständlich gewordene Symbolik in sich trugen, so gibt uns das Grabmal des Landgrafen Hermann II. zu Reinhardsbrunn ein Rätsel auf. Der Landgraf fufst nämlich auf einem Hirsch. Was hat der Hirsch, der ein Symbol Christi nach dem Physiologus sein kann, oder auch das Heilsverlangen nach dem Taufwasser vorstellen mag (Otte I, 485), mit einer Grabskulptur zu tun? Und wenn er symbolisch zu deuten ist, wie darf der Landgraf sich auf ihn stellen?

Die sich aufdrängenden Zweifel, ob die Kunst des XIV. und XV. Jahrh. noch sinnbildliche Beziehungen ausgedrückt hat, sind also nur zu berechtigt. Bis in das XIII. Jahrh. hinein war die mittelalterliche Kunst noch stark durchsetzt von einem ausgeklügelten und sehr ausgedehnten symbolischen System, denn die ganze Kunstübung lag noch in den Händen der Klostergeistlichkeit. Dann bildete sich bekanntlich das Bauhüttenwesen, welches sich vom kirchlichen Einflufs allmählich löste. Damit aber mufste in der Kunst das scholastisch-didak-

Digitized by Google

tische Element sehr zurücktreten und manche symbolische Beziehung verloren gehen.

Schnaase hat (IV, 275, Randnote) eine nur kleine Anzahl auffälliger Symbole zu Füfsen Verstorbener erwähnt, so an dem Grabmal des Markgrafen Dittmar und dessen Sohnes zu Nienburg a. d. Saale (um 1350), unter des Vaters Füfsen den Löwen, unter denen des Sohnes einen „Wilden Mann" mit Keule. Ob letzterer öfter auf Grabfiguren erscheint, wäre eingehender Untersuchung wert, denn das Motiv kehrt gern auf gravierten Metallplatten des XIV. Jahrh. wieder, z. B. auf der 1357 datierten Platte des Albert Hovener - Stralsund. Ein langhaariger Meermann, der in ein Horn bläst, wird hier von rückwärts durch einen Drachen angefallen, und auf der Grabplatte des Johann von Soest zu Thorn (1361) wird der den „wilden Mann" bedrohende Löwe von einem anderen Manne angegriffen. Unter der Figur der Gattin aber erblickt man einen Hund und — ein an einer Nufs fressendes Eichhörnchen. Auf zwei „wilden Männern" steht der 1474 gestorbene Johann von Lüneburg in Lübeck; auf je einem gefesselten „wilden Mann" und je einem angeketteten Löwen John und Gerhard de Heere († 1332 und 1398) in Brüssel. (Die Platten sind abgebildet bei Creeny, Monumental brasses etc.) Weiter erwähnt Schuman die Tumba des Grafen Gebhard von Querfurt († 1383), wo zu des Grafen Füfsen ein Hund und ein Löwe miteinander kämpfen. Ineinander verbissene Löwen und Drachen zeigt das Denkmal des Bischofs Mathias von Bucheck († 1328) im Dom zu Mainz. Das Grabmal des Siegfried von Eppstein weist einen Löwen und einen Drachen auf, die, voneinander abgewandt, nach oben fletschen. — Wenn Heinrich II. von Schlesien auf einem Mongolen steht, so deutet dies sicherlich auf kriegerische Taten des Verstorbenen hin; die Füfse des Bischofs Rupert († 1394) zu Paderborn ruhen auf zwei überwundenen Feinden; und wenn zu Füfsen von Heiligen, so z. B. in St. Goar auf der Grabplatte des Ortsheiligen, sich Teufel zeigen, erscheint dies als ein weiterer Beweis, dafs man je nach Bestellung und je von Fall zu Fall den die Fufsplatte maskierenden plastischen Schmuck variierte.

In eigentümlicher, für diesen Fall wohl symbolisch zu deutender Weise, hat die Äbtissin Gertrud zu Quedlinburg einen Adler zu Füfsen, der mit der rechten Klaue einen Löwen mit Schlangenschwanz, mit der Linken einen Drachen, der ein Wickelkind im Maul hält, packt. Adler und Löwe treten am Denkmal des Erzbischofs Wolram von Julich († 1348) im Kölner Dome auf. Hier mögen die evangelischen Symbole auf die Wahl der Tiere eingewirkt haben. Im bayerischen Nationalmuseum befindet sich die Deckplatte vom Grabmal des Heiligen Simpertus (Nr. 311), um 1492 entstanden. Das Werk, dem Riemenschneiderschen Kunstkreis nahe, zeigt den Bischof auf einem Wolfe stehend, der ein nacktes Kind im Maule trägt; das Kind streckt flehend den rechten Arm zum Heiligen empor. Hier ist der Wolf, der Legende entnommen, ein Attribut des Heiligen.

Von einer logisch oder bewufst angewandten Tiersymbolik auf Grabmonumenten darf folglich für die Zeit vom XIV. Jahrh. an kaum noch gesprochen werden. Die Ausnahmefälle sind so häufig, die Willkürlichkeiten in der Zahl der Tiere und in der künstlerischen Auffassung und Anwendung so auffallend, dafs die in den Tagen der Romantik gegebenen Deutungen durchaus nicht stichhalten wollen. Bei den zu Füfsen der Geistlichen ruhenden Drachen mag noch die einstige Vorstellung nachwirken, die in dieser Form das überwundene Böse darstellt, gleichwie bei den Ungeheuern unter den Füfsen Christi, Mariä und einzelner Heiligen. Aber an sich ist der Drache nur die Ausgeburt mittelalterlicher Phantastik, ein Nachklang einer in der Volksseele wachen Vorstellung eines mystischen Fabelwesens. Wo käme man hin, wollte man in den an gotischen Kirchen unendlich oft wiederholten Drachen als Wasserspeier das Prinzip des Bösen, das der Weltlust erkennen? Wie die wunderlichen Geschöpfe höhnisch vom Dachrand heruntergrinsen, müfsten sie ja eher den Triumph der Sünde und Verderbnis über die christlichen Heilswahrheiten verkünden. Das aber kann doch unmöglich angenommen werden.

Wie bereits ausgeführt, ist die Darstellung des Löwen immer im Gebrauch geblieben. Im Mittelalter wurde der „König der Tiere" oftmals nach Deutschland gebracht, was, wenn auch nicht chronistisch beglaubigt, doch durch zahlreiche Lokalsagen belegt wird. Auch die Kreuzzüge und die Berührung zwischen

Digitized by Google

Abend- und Morgenland mögen zur besseren Kenntnis des gröfsten Raubtiers beigetragen haben. Villars von Honnecourt hat in seinem Skizzenbuch einen Löwen gezeichnet, den er selbst gesehen hat, und an Höfen wurden zur Kurzweil im Zwinger neben anderen wilden Tieren auch Löwen gehalten. — Was Wunder, wenn der Löwe als „Herrentier" das Vorrecht erhielt, als das Attribut der Ritter und Herren aufzutreten? Er weist auf den hohen Stand und die Vornehmheit der Verstorbenen hin und ist als Symbol hoher Geburt, nicht aber der männlichen Stärke, Kraft und Tapferkeit, geschweige denn der Sünde und der teuflischen Gewalt aufzufassen. Und so erklärt er sich auch als Begleiter von fürstlichen Frauen und Kindern.

Der Löwe erfährt übrigens eine merkwürdige Wandlung. Im XIV. Jahrh. und zu Beginn des XV. Jahrh. erscheint er, dem gotischen Proportionskanon entsprechend, äufserst schlank, im Laufe des XV. Jahrh. rundet er sich zu behäbiger Fülle. Amüsant ist zu sehen, wie die Löwenbilder aus dem Riemenschneiderschen Kreis sich durch die weinerlich gekniffenen Mundwinkel als ein Echo des sich in des Meisters Werken zeigenden sentimentalen Ausdrucks erweisen. — Aus dem wilden Raubtier wird ein treuherzig-zahmes Haustier, das gleich dem Hund zärtlich des Ritters Füfse leckt. Das beste Beispiel dieser veränderten Auffassung bietet die Grabplatte Kaiser Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche zu München. Sie schildert die Versöhnung des Herzogs Albrecht mit seinem Vater, Herzog Ernst, der bekanntlich des Sohnes Gattin, Agnes Bernauer, hatte ertränken lassen; ein Löwe, der Versöhnung sichtlich sich freuend, steigt schmeichelnd an Albrecht empor, und bekundet dadurch sein herzliches Wohlwollen.

Traten von 1350—1450 etwa in Deutschland die Tiere an Grabmonumenten am häufigsten auf, so verschwinden sie später allgemach. Eine Ausnahme scheint Franken zu bilden, das den Löwen bis zum Hereinbruch der Renaissance beibehält. Jedoch gestattet der Mangel an Vorarbeiten noch keine genaue Feststellung, ob sich in Deutschland bei der Darstellung von Tieren etwa provinzielle Unterschiede ergeben, dies oder jenes Tier mehr oder weniger bevorzugt wurde. Es möge dies weiteren Forschungen vorbehalten bleiben.

Wie weit sich das ausgehende Mittelalter von den Anschauungen der romanischen Zeit, in der doch Löwen und Drachen eine grofse symbolische Rolle spielten, entfernt hatte, spricht sich in der Schrift des bayerischen Abtes Angelus Rumpler aus, wo es an einer Stelle heifst: „Non reprehendo debitum ornatum, sed superfluum. Nam et picturae libri sunt laicorum. De his autem picturis dixerim, quae passionem Christi continent et martyrum agones. Sed quid faciunt in ecclesia leones? quid leonae, quid dracones? quid denique caetera animalia?"

Schnaase zitiert diese Schrift, wagt aber trotz der ihm aufgestiegenen Zweifel — was von seinem Standpunkt aus auch begründet ist — nicht, die übliche Annahme der Tiersymbolik in der Grabplastik aufzugeben, und in den Tieren nur das zu erkennen, was sie sind: dekorativ wirkende, mittelalterlicher Kunstfreudigkeit entsprungene Attribute!

Über einer nicht endenwollenden Freude an der liebevollen Ausgestaltung von Einzelheiten, und der dem Deutschen eigenen Lust am Fabulieren, waren etwa vorher vorhandene gewesene sinnbildliche Beziehungen in Vergessenheit geraten. Vielleicht sogar haben diese kaum bestanden; denn wäre die Darstellung und Verwendung der Tiere in der Tat in einer Art scholastischer Formulierung festgelegt gewesen, so müfsten die Denkmäler gleichartiger sein und könnten nicht solch freudige Mannigfaltigkeit zeigen. Wie dem auch sei, die Fülle der erhaltenen Grabskulpturen beweist, dafs die mittelalterlichen Plastiker sich nicht an gegebene Regeln hielten, sondern, frisch und unbefangen ihren Weg verfolgend, sich bemühten, ein System umzustofsen, um für sich selbst volle Freiheit des Schaffens zu erringen.

Zum Schlusse möchte ich betonen, dafs die Verdienste von Puttrich, Förster, Otte, Schnaase durch meine Angriffe auf ihre symbolischen Deutungen in keiner Weise bemäkelt werden sollen. Als Romantiker hatten sie vor der heutigen, mehr auf dem Boden nüchterner Betrachtung stehenden Generation das Bestreben voraus, aus den Werken des Mittelalters möglichst viel Geheimnisvolles hervorzulocken.

Dr. Otto Buchner †.

Digitized by Google

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XX. (Mit Abbildung.)

37. Gesticktes Reliquientuch der Pfarrkirche zu Blankenheim (Katal. Nr. 301).

Unter den zum ersten Male ausgestellten sechs Blankenheimer Reliquientüchlein, von denen zwei in XV, 123–128 dieser Zeitschr. veröffentlicht sind, nimmt das vorliegende hinsichtlich des Reichtums der figuralen Stickerei die erste Stelle ein. Es besteht in einem roten Sammetbrokat, dessen Ecken mit den vier bekannten Wappen, dessen Mitte mit drei Figuren bestickt ist, einem Priester im Pluviale, der die mit Goldkördelchen eingefafste Leinenreliquie ausbreitet, und zwei Diakonen, die sie kniend verehren. Der scharf charakterisierte, porträtartige Kopf des Priesters ist im Gobelinstich ausgeführt, ebenso die Hände und Albe; die Aufsenseite des Chormantels zeigt grünliche Goldlasuren, sein Futter grünen Gobelinstich, sein Besatz schneckenförmig aufgenähte Silberkördelchen auf blau besticktem Grund; die Agraffe besteht in zwei tafelartigen, goldumränderten Stickereien, Stola wie Parura in überfangenen Goldfäden. Die Diakonen, welche die ehrwürdige Reliquie kaum zu berühren wagen, schwingen mit einer Hand ein Weihrauchfafs, das ganz in Gold gestickt ist, wie die über dem Rücken herabhangenden dicken Quasten der Dalmatiken, die in grünlicher Lasurtechnik behandelt sind, mit einfacher Silberverbrähmung. Das die Mittelfigur, eigentlich die Reliquie, in weitgeschwungenem Wurf sehr dekorativ überspannende Spruchband aus Silberfäden mit weifslichem Überfang und bläulichem Umschlag hat die goldene Minuskelinschrift: *de sudario gloriose virginis marie.* Die breite Art, mit der die Mittelfigur gezeichnet ist, mehr schwebend, als stehend, in verklärtem Ausdruck und mit zierlicher Handbewegung, klingt in den beiden Diakonen wieder,

und dafs dieses und noch viel mehr durch die Stickerei zum vollendeten Ausdruck gekommen ist, beweist schlagend die Höhe, welche die Nadelmalerei im XV. Jahrh. am Niederrhein erreicht hat, der Tafel- und Miniaturmalerei zur ebenbürtigen Nebenbuhlerin erwachsen, trotz viel schwierigerer Technik. — Dafs sie in dieser Bedeutung nur selten in die Erscheinung tritt, hat vornehmlich seinen Grund in der schlechten Erhaltung fast aller alten Stickereien, die für den Gebrauch bestimmt waren, und zumeist nicht für einen so vorübergehenden und so wenig angreifenden, als die vorliegende, der fast der volle Reiz der ursprünglichen Frische bewahrt geblieben ist, selbst hinsichtlich der abgetönten Farben. Schnütgen.

Digitized by Google

Bücherschau.

Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente von Jos. Braun, S. J. Mit zwei Tafeln und 74 Abbildungen im Text. Ergänzung zu der Sammlung von „Vorlagen für Paramentenstickereien". Herder, Freiburg 1904. (Mk. 6,40.)

Zu den am Schluß des Jahres 1902 erschienenen, soeben bereits neu aufgelegten 200 Vorlagen (vergl. diese Zeitschrift XV, 286/287), ist das obige Handbuch eine äußerst willkommene Ergänzung; vielmehr als dieses, eine überaus zeitgemäße, ja dringend notwendige Anleitung für die Beschaffung der Paramente, ihr Material, ihre Form, ihre Ausstattungsart. Die letztere wird durchweg von weiblichen Kräften besorgt, (zu denen freilich in den letzten Jahren, von Frankreich und Belgien ausgehend, männliche Sticker vereinzelt hinzugekommen sind, auch im Dienste von Paramentengeschäften, die vielfach zur Verbreitung „billiger und schlechter" Stoffe, wie zur Verwässerung der Verzierungen beigetragen haben). Neben den in der Regel von künstlerisch ungeschulten Unternehmern betriebenen Geschäften, gibt es leider nur wenige eigentliche Berufsstickerinnen, denn ihnen wird durch jene Konkurrenz die Tätigkeit sehr erschwert, zumal, im Unterschiede von den früheren Jahrhunderten, für eigenartigen und reichen Dekor nur selten größere Summen geopfert werden. Da solche auch nur in seltenen Fällen zur Verfügung stehen, so ist die Mitwirkung von Dilettantinnen, namentlich von freiwilligen, die für dieses edle Frauenschaffen im Dienste des Heiligtums das richtige Verständnis haben, durchaus erwünscht, und, wer ihnen die Arbeit erleichtert, durch gute Vorbilder und Anweisungen, erfüllt eine wichtige, erhabene und verdienstvolle Aufgabe. Sie ist nicht leicht, denn sie setzt nicht nur viele kunsthistorische Kenntnisse, sondern auch gründliche kunsttechnische Erfahrungen voraus, und gerade die letzteren sind nur äußerst mühsam zu erringen, daher nur wenigen eigen. — Über Beides verfügt, dank der sorgsamsten Studien, in ungewöhnlichem Maße der Verfasser, der die liturgischen Gewänder zum Spezialgegenstand seiner Forschungen gemacht hat, mit der Fabrikation der Stoffe vertraut, in den Spitzen- und Stickerei-Arten durchaus bewandert ist, endlich die Stilgesetze kennt, so daß er genau weiß, welche Formen von den einzelnen Techniken gefordert, bzw. gestattet werden. — Aus dieser Grundlage ist das vorliegende Buch herausgewachsen, die erste erschöpfende und ganz zuverlässige Anleitung, die unter Verzicht auf theoretische Erörterungen, überall den praktischen Zwecken dient durch klare, illustrierte Unterweisungen. Diese beziehen sich im I. Teil auf die Paramente, die zuerst im allgemeinen behandelt werden, also hinsichtlich des Stoffes, der Ausstattung, der Verzierungsmittel, der liturgischen Farben, sodann im besonderen, insoweit zunächst die liturgischen Gewänder in 13 Rubriken besprochen werden, dann die stoffliche Ausrüstung des Altars und der gottesdienstlichen Geräte (20 Rubriken), endlich sonstige Paramente: Kirchenfahnen, Wandbehang etc. (acht Rubriken). Der Behandlung der Paramente ist der dritte Abschnitt gewidmet, so daß auf alle einschlägigen Fragen ausgiebige, durchaus bestimmte und korrekte Antwort erteilt wird. — Fast ebenso umfänglich ist der II. Teil, der sich eingehend mit den Spitzen beschäftigt, natürlich noch spezieller mit den Stickereien; hier werden Stick-Material, -Stiche, -Techniken, -Arten in fünf Kapiteln so genau analysiert, praktische Bemerkungen für die Ausführung von Stickereien und für die Eigenschaften der Stickmuster so instruktiv beigefügt, daß kaum etwas von Bedeutung vermißt wird. — Das Kapitel über die Restauration schadhafter Stickereien, (an die schon vorher zutreffende Mahnungen geknüpft waren), hätte die Warnung zur Vorsicht fast noch stärker betonen sollen, denn bei dieser Prozedur erscheint manches alte Kunstwerk gefährdet, für dessen Herstellung, wenn alle überhaupt noch möglich und ratsam ist, nur der allergrößte Respekt und die allergeschickteste Hand ausreicht. — Der Anhang bringt eine Auswahl von Inschriften, deren Verwendung sich sehr empfiehlt, vorausgesetzt, daß die Schriftzüge durchaus korrekt sind und von guter dekorativer Wirkung. — An ganz gewandten Zeichnern für Paramentenstickerei ist großer Mangel, der sich vornehmlich durch den leidigen Umstand erklärt, daß ihre Dienste wenig begehrt und mit Widerstreben ordentlich honoriert werden; auch hier sollten weibliche Kräfte alles aufbieten, den höchsten Ansprüchen zu genügen. — Bei der staunenswerten Fülle des Gebotenen mag die eine oder andere Ergänzung persönlicher Verhandlung mit dem verehrten Verfasser vorbehalten bleiben. — Alle, die Interesse haben für die Paramentik, Priester wie Laien, Künstler wie Besteller werden ihm Dank wissen für seine vortrefflichen „Winke", hinter denen sich eine wahre Hochflut von klaren und verläßlichen Unterweisungen versteckt, so daß wohl endlich der Unfug auf diesem Gebiete aufhören wird. Schnütgen.

Moderner Cicerone der Union: Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart. Zu den in dieser Zeitschrift XVI, Sp. 191, bereits besprochenen beiden Bändenist Rom III: Die Umgebung Roms hinzugekommen. Von Dr. Thassilo v. Scheffer. Mit 86 Abbildungen und einer Karte. Gebunden 2,50 Mk.

Derselbe behandelt zunächst die Campagna, wie sie sich nach vier Seiten, nämlich vor der Porta: S. Sebastian, San Paolo, Pia und del Popolo ausbreitet, die Entwicklung und Hauptpunkte beschreibend, insoweit sie den Geschichts- und Kunstfreund, aber auch den Naturfreund interessieren. In der gleichen Umfänglichkeit werden die Sabiner- und Albanergebirge besprochen, viel knapper die Seeküste. — Der Verfasser versteht es, bei dem überall veranstalteten Rundgange das Wesentliche zu betonen, den Zusammenhang zwischen der Innenstadt und den Antsenorten zu markieren und an der Hand vorzüglich ausgewählter und ausgeführter Bildchen die Hauptpunkte zu beleuchten, so daß die Rundfahrt so unterhaltend wie belehrend ist.

Rom I, Antike Kunst, soll demnächst folgen und die geschickte Feder Holtzingers wird dieser vielleicht schwierigsten Aufgabe ohne Zweifel gerecht werden. s.

Digitized by Google

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte

I. ABHANDLUNGEN: Die Kalkarer Bildhauer auf dem Wege von der Gotik zur Renaissance. (Mit 8 Abb.) Von STEPH. BEISSEL 353

Zur Tiersymbolik, namentlich auf Grabmälern. Von Dr. OTTO BUCHNER † 369

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. XX. (Mit Abbildung.) 37. Gesticktes Reliquientuch der Pfarrkirche zu Blankenheim. Von SCHNÜTGEN 381

II. BÜCHERSCHAU: Braun, Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente. Von SCHNÜTGEN 383

von Scheffer, Moderner Cicerone. Rom III. Die Umgebung Roms. Von S. 384

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. März 1904.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 039 128 392

DUE NOV 21 1916
DUE OCT 29 '17
FA 26.2 v.16 1904-1905
Zeitschrift für christliche kunst
DATE
ISSUED TO
Digitized by Google

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 108 370 081
HD